الدراسات

الأعمال الغنائية في "أغاني التائه" لأبي القاسم الشابي

أ. د. محمّد بن محمّد الخبو
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
بصفاقس - تونس

عسيرة هي الكتابة اليوم عن شعر الشابي، وقد اجتمع نقّاد كثيرون على القيمة الفنية الكبيرة لهذا الشاعر، فكتبوا دراساتٍ متنوّعة المداخل إلى شعره، وعقدوا ملتقيات شتّى؛ لتجويد ما تحصّل من نتائج الدرس والتقليب. فكانت حياته وأغانيه الشعرية وتصاوير شعره في "أغاني الحياة"، ورومنطيقيّته ونفسيته وخياله الشعري ومذكراته، محاور تدول فيها النظر وتعمّق، وكان النصّ من "أغاني الحياة" [1] أو من المذكّرات منطلقًا أساسيًا في البحث. لذلك غلب الطابع النّصّاني على دراسات أدب الشابي، ومقابل هذه الغلبة لاحظنا عدم اهتمام بشعر الشابي أو بمذكراته، من ناحية كونها خطابًا يقوله قائل، ويتوجّه به إلى مخاطب؛ لغاية التأثير فيه، بما يحقّقه من أعمال لغوية في مقام معين [2]. ولهذا رأينا أن ننظر في إحدى قصائده الموسومة بـ "أغاني التائه" [3] من ناحية ما سمّيناه "أعمالًا غنائية". فما المقصود بهذا المركب النعتي منعوتًا ونعتًا؟

إنّ الغنائية (Lyrisme) صفة للشعر، يكون مجاله العاطفة الفردية، يتغنّى بها الشاعر، ويصوغ بها نظرته الخاصة للأشياء، ويسوّي على وقعها شعره [4]. ونُعت الشعر بصفة الغنائية؛ لكونه في الأصل الإغريقي مسخرًا للغناء، تغنيه الجوقة، وتستعمل في الغناء آلة موسيقية هي (Lyre)، ومنها اشتق المصطلح الإفرنجي (Lyrisme) [5]، ثمّ تشكّل المصطلح كما نعرفه اليوم منذ العصر الرومنطيقي خاصّة، وأصبح يتعلّق بالتعبير عن العالم الداخلي للشاعر، بما فيه من انفعالات وأفكار خاصّة وأذواق شخصية، يشاركه فيها القارئ. وما يقوله الشاعر الغنائي إنما هو من قبيل "التلفظ الذي ينتج ملافيظ شعريّة، يكون المرجع الذي تحيل عليه هو العالم الحميم للمؤلّف، وهو عالم يشاركه فيه القارئ [6]". وهذا العالم الذاتي الحميم، يرد في ما تسميه كايت هامبرغر (Käte hamburger) شكلًا تلفظًا غنائيًا، بما هو قول تنجزه ذات مشوبة الأنانة [7]. ولذلك فإنّ الجنس الغنائي من الأدب عامّة

ومن الشعر بصفة خاصّة، هو مجال نشأة الأنا، التي تتمسّك بهويتها الفردية الرقيقة، التي تعبّر بها، ومن منطلقها عن الأشياء. ولكن تعبيرها عن هذه الأشياء لا يكون إلّا مصوغًا بذاتيتها [8].

وقد شهدت الغنائية انتعاشة كبيرة في نطاق الحركة الرومنطيقية في أوروبا في القرن 19. وهي حركة محورها الذات، التي تنظر إلى الطبيعة والعالم بعينيها، فلا وجود للأشياء هنا وهناك إلا ملتبسة بها، على نحو ما نجده عند كبار الرومنطيقيين المثاليين، من قبيل فيخت وشيللنغ وشليغل [9].

وإذا تناولت الغنائية من جهة ما في النصوص الشعرية الحديثة من إيقاعات وتصاوير بحثًا عن سمات الشعر فيها [10]، فإنّنا سنولي اهتمامنا، بالإضافة إلى ذلك، شطر الأعمال اللغوية في النصّ الشعري لدى الشابي؛ عسانا نقف على بعض خصائص النص الشعري، من ناحية كونه خطابًا يسوقه قائل إلى مخاطب؛ لغاية التأثير فيه، بما ينجزه في هذا الخطاب من أعمال، سميناها أعمالًا غنائية، باعتبارها قائمة في نصّ موسوم بهذه الصفة. ولمّا كان الشعر مجالًا لهذه الأعمال، أمكن إدراجها في صنف الأعمال المقصودة بالقول (actes illocutoires)، التي سماها سيرل (Searle) إفصاحات (expressifs)، وبيّن أنّ الهدف من هذه الإفصاحات، إنّما هو التعبير عن الانفعالات والحالات النفسية إزاء الوقائع [11].

وقد اهتمّ في تناوله للاستعارة في الشعر بما سمّاه تلفظًا استعاريًّا (énonciation métaphorique)، وربط دراسته بقصدية المتكلّم، الذي يصوغ استعاراته، التي تقول أشياء في ظاهر الجمل الشعرية، بينما يُقصد من خلالها إلى أشياء أخرى، تتعلّق بتلفّظه بهذه الاستعارات في مقام معيّن، كأن تقول (س هي ب)، وأنت تقصد (س هي ر) [12].

ومن أهمّ وظائف الاستعارة في الشعر الغنائي التعبير عن الانفعالات الذاتية، وليس هذا التعبير الذاتي إلّا وجهًا من وجوه حضور المتكلّم في ملفوظه. وقد أشار ماكورماك (Maccormac) إلى أنّ القوة المقصودة بالقول للاستعارة (illocutionary force of metaphor) تتمثّل في إنجاز الانفعالات من قبيل الإدهاش، أمّا ما تحقّقه من آثار ضمن عمل التأثير بالقول، فمرتهن بطبائع الأفراد والمقامات التي تقال فيها هذه الاستعارة أو تلك [13].

إنّ الأعمال الغنائية التي سنتناولها في قصيدة الشابي، إنّما هي تلك التي ستتلفظ

بها الأنا الغنائية قولًا، وإنجازًا بالقول، وهي تعبّر عن تجربة فقدان لصاحبها، فكيف تكون هذه الأعمال في تشكّلها داخل النصّ الشعري وجهًا من وجوه الشعرية فيه، وقد اندرجت في كتابة مصوغة بآيات من الشعر شتّى؟

1) غنائية النص:

1) غناء بالإيقاع:

"أغاني التائه" هو عنوان النصّ ومنطلقه. وهذه "الأغاني" ضرب من ضروب كثيرة من "أغاني الحياة" اشتمل عليها ديوان أبي القاسم الشابي، من قبيل "أنشودة الرعد"، و"أغنية الأحزان"، و"أغنية الشاعر"، و"من أغاني الرعاة". وهي أغانٍ خليقة بتنزيل النص، وهي تسميه في الشعر الغنائي. وقد ارتبطت هذه الأغاني بالتائه ارتباطًا يثير السؤال: كيف يغني من هو في مقام الضال المتحيّر، أغاني شتّى؟ وما طبيعة هذه الأغاني، وقد انتسبت إلى من هو كائن في الضلالة والحيرة؟

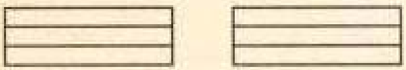
إنّ "أغاني التائه" عبارة استعارية، تحيل على القائل المضطرب في قوله الشعر قولًا، يتشكّل غناؤه بالإيقاع الذي تتنزّل فيه عوالم المتكلّم الخاصّة، التي تكشف من جهتها عن وجه مع وجوه تيهه.

النص يتوزع من حيث تركيبه العام على ثلاثة مقاطع متوازية؛ كلّ مقطع يتكوّن من أربعة أبيات، تتلوها ثلاثة أشطر تتوسّط هذه الأبيات. وذلك على النحو التّالي:

(أ)



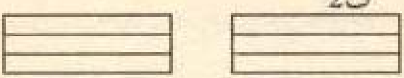
ث1



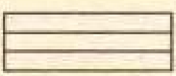
(ب)



ث2



(ت)



ث (3)

ويزداد التوازي بين المقاطع الشعرية الثلاثة متانة، إذا ما اعتبرنا السمة الإيقاعية التي تسمها؛ ذلك أنّ الأبيات في (أ) و(ب) و(ت) مجراة على تفعيلات الرمل:

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتْ، وأنّ الأسطر الثلاثة في (ث1) و(ث2) و(ث3) مصوغة هي أيضًا على تفعيلات الرمل، كما جاءت في أشطر

الأبيات. هكذا النص تشكّل على هيأة أغنية عامّة ذات ثلاثة مقاطع متوازية من جهة التوزّع، ومن حيث إيقاع الأبيات والأشطر، ومن حيث نهايات الأشطر التي تتكوّن منها الأبيات، أو تلك التي وردت متحلّلة منها، وذلك من جهة انتهائها بمقطع زائد الطول، الذي وجهه حرف وحركة طويلة وحرف ساكن.

ولكن هذا التجانس في التركيب العام للنصّ، والتركيب الإيقاعي البيتي والشطري، لا يعدو أن يكون تجانسًا ظاهرًا، تتنافح فيه وجوه أخرى من "أغاني التائه"، الذي لا يعرف - أو لا يريد أن يعرف - كيف يغنّي الغناء المتجانس تجانسًا كاملًا.

فنحن إذا نظرنا في قوافي (أ) و(ب) و(ث)، وجدنا تجانسًا بين قوافي (ب) و(ت)؛ إذ إنها تنتهي جميعها بحرف الدال ساكنًا ومسبوقًا بمقطع طويل حركته الطويلة تكون ياءً، أو واوا .. ولكنّ (ب) و(ت) يباينان (أ) من حيث القوافي الكثيرة القائمة فيه. فهي الميم التي تنتهي بها الأشطر الثلاثة الأولى المتكوّنة من شطري البيت الأول والشطر الأوّل من البيت الثاني، ثم بعد ذلك ترد قافية الهاء، التي تتكرّر في نهايات الأشطر الأربعة في البيتين الثالث والرابع. وعلى هذا النحو تكون حركة القافية كبيرة في (أ)، في حين كانت ساكنة متكرّرة رتيبة في (ب) و(ث).

لكنّ عدم التجانس لم يكن بين المقطعين (ب) و(ت) من جهة و(أ) من جهة أخرى في مستوى القوافي فحسب، بل كان أيضًا بين الأبيات والأشطر الثلاثة التي تليها، بل وبين قوافي الأشطر في (ث2) و(ث3)، وبين الأشطر الأولى في (ت)، والأشطر الثانية، من ناحية أن هذه وتلك مقفاة بقافية خاصّة. النص إذًا أغان تتجانس، وتتغاير، تتقارب وتتباعد باستمرار في حركة إيقاعية لا تعرف خطًّا واحدًا.

فإذا ما اعتبرنا في هذا النصّ أنّ الشطر هو الوحدة الإيقاعية الأساسية وليس البيت؛ لأسباب ثلاثة، هي:

1- التجانس الكامل بين الأشطر التي في الأبيات، والتي هي خارجة عن نطاقها من حيث التفعيلات.

2- لجوء الصوت الغنائي الذي يغنّي في هذا النص، إلى جعل الشطر وحدة تناظر الشطر، إن في البيت وإن خارجه من ناحية القافية، كما في الأشطر الثلاثة الأولى في (أ)، وكما في الأشطر الثلاثة في (ث1)، وجعله أيضًا وحدة تنافي نظيرتها أفقيًا داخل البيت، كما في (ب)، وتجانس نظيرتها عموديًا من جهة القافية، كما في (ب) أيضًا.

3- انتهاء المقاطع الثلاثة بثلاثة أشطر تحاكي أشطر الأبيات وتباينها - جاز لنا أن نعيد كتابة النص كتابة قائمة على نسق التوازي العمودي بين كلّ أشطر النص.

فعوض أن نتحدّث عن المقطع من ناحية أبياته الأربعة وأشطره الثلاثة، نتكلّم عن مقطع، يشتمل على إحدى عشرة وحدة إيقاعية، تتوازى داخل كلّ مقطع من ناحية التفعيلات، وتتخالف من ناحية القوافي، التي تنتظم فيها انتظامات شتّى. ويمكن أن نكتب هذه الأشطر على هيئة قواف فحسب، على النحو التالي:

--------- نجومْ
--------- غيومْ
--------تخومْ
--------جميلْ
--------إياهْ
--------أساهْ
--------حياهْ
--------آهْ
--------نجومْ
--------سديمْ
--------نجومْ
--------صباحْ
--------بعيدْ
--------نواحْ
--------سعيدْ
--------رياحْ
--------سجودْ
--------جراحْ
--------عيدْ
--------صباحْ
---------وجودْ
---------صباحْ
---------غداةْ
---------فقيدْ
---------حياةْ
---------تعودْ
---------إياهْ
---------ورودْ
--------- نغماتْ
---------نشيدْ
---------غداةْ
---------وحيدْ
---------غداةْ

ما نلاحظه في هذه القوافي أنّها مختلفة، وقد تنزّلت في نهايات الأشطر على هيآت شتّى. فقد تتكرّر القافية على شكل تتال ثلاثي، كما في مقطع (أ). وقد تتوزّع على نحو من التناوب بين قافيتين، كما هو في مقطعي (ب) و(ت). وما نلاحظه أيضًا أنّ قوافي الميم والدّال والتاء والحاء، هي القوافي المتداولة في هذا النص. ولهذه القوافي بالكلمات المفاتيح في النص وثيق العرى، من قبيل كلمات الصباح، والظلام والغداة. أمّا الدال فقريبة من تاء الغداة صوتيًّا، فلا تختلف هذه عن تلك، إلّا من حيث الجهر والهمس.

هكذا تبيّن لنا أنّ النصّ أغنية، وقفنا من خلالها على بعض وجوه التجانس الإيقاعي،

ولكن تبيّن لنا أيضًا أنّ داخل هذا الوجه التجانسي وجوه كثيرة من الاختلاف في كيفيات انتظام القوافي. أفلم يسم قائل النص نصّه بأنّه أغان، والكثرة ههنا تعني التنوع والتغير، بالنسبة إلى "التائه المغنّي"؟ فإذا كان إيقاع هذا المغني على هذا النحو، فكيف سيبرز العالم الذي سيتحدّث عنه؟

2- تصاوير الذات والعالم في الأغاني:

النص مصوغ بضمير المتكلّم، وفيه يكشف عن وضع ذي ثلاث لحظات:

- لحظة كان للقائل فيها فجر وصباح.
- لحظة انقضاء شروق الصباح وربيعه.
- لحظة الاستفهام عن مآل هذا الصباح.

المرجع الأساسي المحال عليه هو الصباح، ورديفاه الفجر والغداة. تلك كلمات تتكرّر بتراكيبها عديد المرّات، فتنشئ ضربًا آخر من التوقيع: كان في قلبي فجر، ترى أين الصباح؟، هل ستسليني الغداة؟ وتتعلّق بالصباح وما رادفه من الكلمات مراجع أخرى هي كاللوازم له. فهي عناصر في الطبيعة من قبيل الربيع، والشروق والأطيار والأناشيد. هذه كلمات تحيل على مراجع في العالم، ولكنّها تفقد مرجعيتها الأولى في النص. وقد وردت في شكل استعاري؛ إذ مكانها وحيّزها ليس في الوجود المادي للكون، وإنّما حيّزها في قلب المتكلّم: "كان في قلبي فجر ونجوم وبحار لا تغشيها غيوم وأناشيد، وأطيار تحوم وربيع مشرق، وصباح وابتسامات". هذه الكائنات ليست إلّا صورًا استعارية لأحوال السعادة التي كان فيها المتكلّم. وقد يكون الصباح والفجر في قلب القائل صورة له، وهو في حالة انبساط كانبساط الإنسان المهموم بالليل عند مجيء الفجر. ولنقس على ذلك صور الأناشيد والأطيار والربيع والإشراق، تكون في القلب، وما يقترن بها من أحوال الانشراح، ولكن هذه الحالة تنقضي، فيتغيّر وضع هذه الكائنات: فإذا الفجر وقد كان قرين القلب يغدو بعيدًا، والأناشيد تنقضي وتغيب آلتها وتستحيل نواحًا، ويستحيل الصباح والفجر ظلامًا وسديمًا. فيكون البحث المتكرّر الملح عن الضائع البعيد: الفجر، الصباح، الغداة. ولكن ليس الفجر فجر الطبيعة، بل فجر المتكلّم، وليس الظلام ظلام الطبيعة، بل ظلام المتكلّم التائه، يبحث عن نور ونشيد ومحراب للسجود وصباح.

فهذا وجه ثان من وجوه الغنائية في هذا النصّ، ماثل في هذا الالتباس بين المرجع، يكون ماديًا طبيعيًا في الأصل، فيفقد سيرته الأولى، وبين الذات المتكلمة. وقد عري المرجع المادي من ماديته، ونحا نحو الذات يلبس لبوسها. وهذا ما يذكي البعد الغنائي في هذا النص الشعري[14].

هكذا تبيّن لنا أنّ نصّ "أغاني التائه" نصّ يشتمل على أغان ذات أشكال مختلفة تتجانس وتتباين. وفي نطاق هذه الأغاني

صيغ عالم المغنّي صياغة استعارية، حوّلت عالم الطبيعة إلى كون من الصور، اتّسمت بفقدان المراجع فيها حقائقها الأولى، واكتسائها أبعادًا جديدة، متأصّلة في ذات تائهة، تبحث عن صباح وأناشيد وربيع ذاتي. ويسوغ لنا في هذا النطاق من التحليل، بعد النظر في غنائية النص الشعري، من ناحية مكوّناته الإنشائية - أن ننظر في هذا النصّ، من حيث هو خطاب يقوله قائل، يتّجه به إلى مقول له؛ وذلك سعيًا منا إلى استصفاء بعض الأعمال الغنائية التي قد تُغني الجانب الإنشائي الذي نظرنا فيه.

II) غنائية الأعمال اللغوية في الخطاب:

1) غنائية الأعمال القولية:

نقصد بالأعمال القولية، الأعمال التي ينجزها القائل وهو يتلفّظ بملفوظ ما؛ ولذلك فالعمل القولي يقتضي قائلًا يقول قوله، ومقولًا له يتّجه به إليه، كما يقتضي زمانًا حاضرًا ومكانًا يقال فيهما القول. فالقائل في هذا النصّ هو "أنا" الضمير، المتكلّم المتواتر في الكثير من الأبيات، والأشطر من النّص الذي نحن منه بسبيل. أمّا المقول له فهو المنادَى في قوله "يا بني أمّي". وهو مخاطب غير واضح المعالم وغير محدّد، وإن كان هذا المخاطب الذي يتوجّه إليه القائل يبدو - من خلال الشكوى والاستخبار عن الصباح - ودودًا حميًا. وقد يكون القائل نحته على مقاس المقام الذي كان يتكلّم فيه، وهو مقام الشكوى والاستفهام "يا بني أمّي"، وليس أقرب إلى الإنسان من يخاطبه. أمّا زمان الخطاب فهو الحاضر، يظهر من صيغ الاستفهام والتعجّب والأمر، وهي صيغ لا تكون إلّا في زمن التكلّم، الذي هو الحاضر. "آه ما أهول إعصار الحياة! .. أين نايي؟ أين غابي؟ خبّروا قلبي".

ولكن ما هي سمات عناصر التلفظ؟ وما هي خصائص العمل القولي (أو التلفظي) المنجز في المقام المذكور؟

إنّ أهمّ سمات المتكلّم في هذا النصّ أن صوته غنائي "Voix Lyrique"[15]، ولم تكن له صفة الغنائية من أناشيده التي أنشدها في النص فحسب، بل كانت له من كونه صوت الذات المفعمة بآيات من الأنانة، الماثلة في الإحالة على قلب المتكلّم، الذي هو موطن المشاعر:

"كان في قلبي فجر، كان في قلبي صباح، خبّروا قلبي، فإذا قلبي صباح".

وغنائية الصوت المتكلّم حاصلة خاصة من وجوه التلفّظ الاستعاري في النص الشعري، بحسب عبارة سيرل، وهو ما نجده في الصور التي كنا نظرنا في جانب منها، من ناحية أن العالم لا يقدّم إلّا من خلال ذات المتكلّم. فصورة العالم المظلم السديمي ليست صورة لما هو قائم في العالم،

وإنّما هو صورة للمتلفظ، يرى العالم بعين مغطاة بسواد الشقاء.

وهذا الصوت الغنائي في النص الشعري ليس صوت المؤلّف التاريخي، وإنّما هو صوت شعري فحسب، على الرغم ممّا ذهبت إليه هامبرغر، وأكّدت مرات من أنّ التلفّظ الغنائي، يرتبط أساسًا بالشاعر القائم في التاريخ، وإن ذكرت أكثر من مرّة بأنّ تجربة الذات الغنائية في النصّ الشعري ليست بالضرورة هي تجربة الشاعر في عالم التراب والماء. وقد بيّنت ذلك بالقول: "إنّ "مدار الأمر في النصّ الشعري ليس على موضوع التجربة في الحياة، وإنّما المدار على تجربة الموضوع" [16].

فقد يكون المتكلّم في "أغاني التائه" تائهًا حزينًا في عالم البشر، ولكن ما نحت من صور عنه في النصّ تجعله كائنًا نصيًّا [17]، فهذا القائل الباحث عن الصباح والناي ومحراب السجود في هذه "الأغاني"، إنّما هو كائن غنائي صنع لنفسه عالمًا خاصًا، فيه صباح خاصّ غير صباح الطبيعة، وفيه ناي شخصي غير ناي الموسيقى، وفيه محراب للسجود متحرك، غير ذاك الذي يقوم في المساجد. وهل تجتمع هذه الأشياء في غير عالم هذه الذات الغنائية المتلفظة؟

هكذا يكتسي العمل القولي بعدًا غنائيًا من جهة طبيعة قائله، ومن ناحية طبيعة القول المفعم بالذاتية. وممّا يؤكّد السمة الغنائية في هذا العمل أنّ الصوت الغنائي الذي يتكلّم إنّما يتّجه بقوله إلى مقول له، غير محدّد تحديدًا دقيقًا، وقد اصطنعه المتكلّم لنفسه فرآه في "بني الأم".

وليس يخفى ما في انتساب المخاطب إلى الأم من حيمية، هي صنيعة خطاب حميمي يبثّه هذا المغني التائه المشتكي المتأوّه، من شقو قلوب الناس: "آهِ ما أشقى قلوب الناس آه". وقد وازى المتكلّم هذه الشكوى بأخرى: هي اشتداد هول الإعصار في الحياة: "آه ما أهول إعصار الحياة". فليس هول الإعصار في الحياة، إلّا صورة رمزية لشقو قلوب الناس، يجعلون قلوب بعضهم بعضًا شقية. ومن الناس الشاقين، والشاقين يجترح المتكلّم لنفسه "بني أم" وهمية له. ويخاطبهم خطاب النفس للنفس: "كلام الروح للروح"، خطابًا لا مكان لقوله بنا ولا زمان [18]، وكأن القول متّجه إلى الذّات نفسها، فيصبح شكلًا مونولوجيًّا، أو هو متّجه إلى ذوات لم توجد بعد، وهي خليقة بهذا الخطاب الحميمي. هكذا العمل القولي يكون غنائيًّا، وقد جرى بين ذات غنائية ومخاطب غنائي.

إنّ هذه السمات التي يختصّ بها العمل القولي في "أغاني التائه"، سيكون لها بالغ الأثر في الأعمال المقصودة بالقول، التي ستؤدّيها الذات الغنائية في أقوالها.

2) غنائية الأعمال المقصودة بالقول:

إنّ كون هذا النص الذي بين أيدينا من الشعر الذّاتي الخالص، يدرجه - بحسب

تصنيف سيرل للأعمال المقصودة بالقول - ضمن قسم الإفصاحات (Expressifs)، التي قوامها التعبير عن انفعالات القائل إزاء ما يتحدّث عنه. وقد تبيّن لنا ذلك في قسم من الأقسام السّابقة من البحث. ويتأكّد ذلك بما في التلفظ الاستعاري من نزوع القائل إلى خلق مسافة بين قوله الظاهر في الجملة، الذي يحيل فيه على مراجع قائمة في الطبيعة، وما يريد قوله. ومن قبيل ذلك الصباح المتكرّر الحديث عنه في النصّ؛ فبين الصباح الظاهرة الطبيعة في الكون، و"صباح" القائل مسافة. فالصباح الأوّل معروف، أمّا الصباح الثاني فمتأصّل في ذات القائل، مخلوط بمزاجه. ولكن مدار حديثنا في هذا القسم ليس الحديث عن وظائف الاستعارة، بما هي تعبير عن الانفعالات، أو إنتاج لها، كما ذهب إلى ذلك قوالتي وماكّورماك[19]، وليس مدار حديثنا أيضًا على النظر في علاقة المتكلّم بالمعنى الذي يقصد إليه المتكلّم في الاستعارة، كما ذهب إلى ذلك سيرل - وإنّما مدار حديثا عن الأعمال المقصودة بالقول في نطاق ما سمّاه سير الافصاحات، من قبيل الإثباتات (التقريرات) (assertifs)، التي تتعلّق بالأعمال المقصودة بالقول، التي فيها يتحمل المتكلّم مسئولية صدق القضية. وتختصّ الطلبيات (directifs) بكونها ناتجة عن رغبة المتكلّم في تحقيق شيء في المستقبل، والوعديات (promissifs)، ومدارها على إلزام القائل نفسه بإنجاز عمل في المستقبل، والتصريحات (déclaratifs) وقوامها إحداث تغيير في الكون[20].

ونحن إذا نظرنا في "أغاني التائه"، من ناحية ما فيها من أعمال مقصودة بالقول - وجدنا نوعين أساسيين غلبا على النص: هما الإثباتات في مقطع (أ)، والطلبيات في المقطعين (ب) و(ت).

ففي مقطع (أ) تواتر لإثبات القائل واقعًا نفسيًا، كان ثم انقضى.

فإثباته كينونة الحالة النفسية كان متكرّرا،

(1) - كان في قلبي فجر و+ و+ و+ و+ و+ و+

(2) كان في قلبي صباح و+ و+

....

(3) كان في قلبي فجر و+

....

(4) كان في قلبي فجر و+

تواتر إثبات الصباح أو الفجر في القلب أربع مرّات، تكون بالتتابع تارة، وبالتناوب تارة أخرى. وهو ما قد يخرق عديد قواعد المحادثة، التي أقرّها قريس، إذًا ما فائدة أن تثبت شيئًا مرات؟[21] لكن هذا الخرق يمكن تجاوزه إذا نزلنا القول والعمل المقصود به في مقام الغناء الشجن، يقوم على التعاود. ولكن المعاد من الإثباتات في الخطاب، لا يتكرّر معناه. فكلّ مرّة كان

إثبات وجود الصباح أو الفجر، حصل معه تزيّد في قيمة الإثبات، فتكون الإثباتات الأربعة على النحو التالي: (إث1)< (إث 2) < (إث 3) < (إث 4) فينحو الإثبات، وهو يتكرّر نحوًا تصاعديًا.

وهكذا نحصل على عمل إثباتي غنائي، وغنائيته تحصل من تصاعد قيمته بالتكرار الغنائي. ولاسيما أن التكرار قد لا يكون متتاليًا كما بين (3) و(4)، وبين (2) و(3)، إذ يتوسّطها إثبات لغياب الصباح: "فإذا الكل ظلام وسديم"، وتعجّب قائم على استعظام سبب غياب هذا الصباحة: "ما أهول إعصار الحياة! ما أشقى قلوب الناس!"، فلم العودة إلى إثبات ما انقضى بعد الإعلان عن هذا الانقطاع؟ وما منطق هذا التناوب بين إثبات كينونة الشيء، وإثبات عدمه؟ وقد سبق إثبات هذا وذاك؟

إنه إثبات القائل التائه، لا يسير في خط مستقيم، وقد كان يغني أغاني رأينا أنها مختلفة المشارب. أفلا تكون هذه الأعمال الإثباتية إلّا بمنطق الشعر وفيه، فتلبس لبوسه؟!

إنّ هذه السمة الغنائية التي اكتستها الإثباتات في المقطع الأوّل ستتأكد في الأعمال المقصودة بالقول في المقطع الثاني، الذي يقع الانتقال فيه من الإثباتات إلى الطلبيات المجسمة، خاصّة في الاستفهامات:

يا بني أمّي ترى أين الصباح؟

....

أين نايي؟ هل ترامته الرياح؟
أين غابي؟ أين محراب السجود؟
كيف طارت نشوة العيش الحميد؟
يا بني أمّي، ترى أين الصباح؟
أوراء البحر؟ أم خلف الوجود؟
يا بني أمّي! ترى أين الصباح؟

فما قيمة هذه الاستفهامات؟ هل لها قيمة الاستخبار (كما في أصل السؤال)؟ هل هي بمثابة الأسئلة البلاغية؟

من مقتضيات الاستفهام أن يستخبر المستفهم أو السائل عن شيء يجهله [22]، لكنّ هذا المعنى، لا يمكن أن ينطبق على ما يتواتر في النص من أسئلة؛ وذلك لسببين أساسيين:

- أوّلهما: أنّ المسئول عنه غير محدّد [23]؛ إذ ما المقصود بالصباح الضائع، والناي، ومحراب السجود .. غير الذي يراه المتكلّم؟

- ثانيهما: أنّ السّائل عن حيّز صباحه، وقد غدا في الظّلام، يذكر في طيات النصّ الحيّز المجرّد، الذي يوجد فيه الصباح. وهو وراء شقو قلوب الناس، وقد أحال الحياة إعصارًا هائلًا عند المتكلّم.

وإذا صيغ السؤال في هذا النص على غير ما وضع له في الأصل، فهل يندرج فيما يسمّيه دارسو البلاغة استفهامًا ذا منحى بلاغي، يحصل من تفاعل بين الدلالة المقامية من جهة، والدّلالة النحويّة من جهة ثانية؟ [24] ذكر خالد ميلاد ثلاثة معان بلاغية للاستفهام، استخرجها من كتاب سيبويه، يقول: "خصّص صاحب الكتاب فصولًا لتحليل المعاني النحوية في تفاعلها مع المقام، وعيّن تولد المعاني المخصوصة، من ذلك التفاعل، من مثل حديثه عن قوله: أ- معنى التوبيخ والتقرير، فمن ذلك قولك للرجل: (1) أطربا وأنت قنسري (مسن)؟!(2)، ومعني التثبيت والتوبيخ، وذلك قولك للرجل وقد رأيته في حال تلوّن وتنقل: أتميميا مرّة وقيسيا أخرى؟!(3)، ومعني التثبيت والتنبيه، وذلك كقول القائل، وقد "رأى رجلًا في حال قيام أو حال قعود، فأراد أن ينبّهه: أقائمًا وقد قعد النّاس؟! [25].

إذا قرأنا أسئلة النص في ضوء هذه المعاني الثلاثة التي للاستفهام البلاغي، لا نجدها متّجهة هذا التوجّه. فالسؤال المتكرّر عن الصباح والفجر وعن عناصرهما، لا نراه سؤالًا بلاغيًا فيه توبيخ أو تنبيه أو تثبيت، لاسيما أنّ المقام التواصلي بين القائل والمقول له غير ذي حدود كما بيّنا. وإذا كان ذلك كذلك، أفلا تعتبر هذه الأسئلة أسئلة غنائية تلقى، ويعاد إلقاؤها على النفس؛ لغاية تكثيف الانفعال، وتكبير صورة الذات المفردة التائهة تتيه، وفي قولها التيهي تنشئ ذاتًا قائلة، وقد بلغت أوج انفعالها؟

إنّ هذا التيه الذي شمل الاستفهام في المقطع الثاني سيزداد رسوخًا في مقطع (ت). فقد اشتمل هذا المقطع أيضًا على عديد من الاستفهامات، وهي استفهامات لها بالسّابقة أسباب وأنساب، من ناحية أن المستفهم عنه الصباح الضائع، وذلك في صيغة الحديث عن الغداة، ولكن جهة السؤال تتغيّر تمامًا. كان السؤال في المقطع السّابق عن المكان الذي يوجد به الصباح الضّائع والناي الغائبة، ومحراب السجود والربيع والشروق والأناشيد، فغدا في هذا المقطع سؤالًا عن فعال الصباح عندما يرد. كان السؤال في المقطع السابق عن شيء بعيد مفقود: "قد تقضي العمر والفجر بعيد [...] وانقضت أنشودة الفصل السعيد" - فأصبح السؤال عمّا سيقوم به الصباح عند مجيئه، وقد قرب: "هل ستسليني الغداة"، وتعزّيني عن الأمس الفقيد، هل ستسليني الغداة، هل تعزّيني الغداة"، وهذا السؤال عن فعال الغداة يفرغ السؤال عن مكانها. فالبحث عن مكان العزيز الغالي (الصباح)، غير السؤال عن طبيعة هذا الصباح (الغداة)، هل سيكون تعزية وتسلية؟ وأداة الاستفهام هل يكون الجواب عنها بالسلب والإيجاب، ويكون بكليهما معًا؟ ومن هذا التحول في مجرى الأسئلة تكتسب الأعمال المقصودة

القائمة بالاستفهام أبعادًا غنائية ثرية، مصدرها مرّة أخرى مغنٍ تائه، من جهة ما يشوبها من غموض، ومن تغير لا يقتضيه مقام السؤال أحيانًا، ومن جهة أنّ مقام تحقيق السؤال غير محدّد العناصر؛ إذ السؤال في الأصل ينجزه القائل لغاية اقتناء المتكلّم معلومات من المخاطب، أو لغاية بلاغية ذكرنا بعض معانيها، من قبيل التوبيخ والتنبيه وغيرهما، ولكنّه في هذا النص الغنائي متحلّل من كلّ هذه العناصر. ثمّ إنّ الأعمال القولية وما يتحقّق فيها من أعمال مقصودة بالقول، متعلّقة بتائه يغنّي، فلا يعرف غناؤه منوالًا واحدًا يغني على سمته، ويحيل على أشياء لا تجتمع إلّا في ذاته.

نخلص إلى القول إنّ الغنائية في هذا النص الشعري "أغاني التائه" لأبي القاسم الشابي، قد تحقّقت في هذا النصّ بما وقفنا عليه من تلوينات إيقاعية، وتصاوير للذات، من خلال ما تحيل عليه من مراجع طبيعية، كما تحقّقت أيضًا بالأعمال القولية، التي وقعت "تغنيتها" بتنزيلها في مقامات للقول غير ثابتة وواضحة، وبتكريرها على وقع أغاني التائه الذي يعاود القول؛ ليكبر صورة المقول والقائل. وفي هذا النطاق جميعه تنزّلت الأعمال المقصودة بالقول فغنّيت؛ لأنّ السياق الذي حقّقت فيه غنائي مقالًا ومقامًا، فتعاودت وتباينت مواقعها، وتنافحت اتجاهاتها، وليس ذلك إلّا موصولًا بأعمال مغنٍ تائه، ضاع صباحه فغنّى، وأحال فضلّ، وقال وعمل في قوله، فتاه تيهًا وجنّح تجنيحًا، والتيه والتجنيح من أهمّ مقومات أدب الرومنطيقيين [26].

الهوامش:

(1) أبو القاسم الشابي: الديوان، دار العودة، بيروت، 1986.

(2) ميّز فريق من منظري النص الأدبي بين النصّ الأدبي، باعتباره وحدة لغوية، تتشكّل من بنى ذات مستويات مختلفة؛ ولذلك عدّوه وحدة مجرّدة، وبين النص خطابًا، قبته في تداوله بين مستعمليه، يتلفّظون به ويتلقونه. ومن المنظرين من يستعمل مصطلح الخطاب بالمعنيين البنيوي المجرّد، والتلفظي التداولي المنزل في مقام تعامل بين المتخاطبين، في مجالين تحليليين مختلفين.

انظر على سبيل المثال:

Katie wales: A Dictionary of stylistics, Published by Longman in the United States of America (...1989 pp12,13).

وانظر أيضًا:

Teun a. van dijk: The Study of discourse, in Discourse as structure and Process, Editted, by teun A. Van Dijk. Sage Publications, London, Thousands Oaks New Delhi 1997 pp 3,4 ,5,7,16.

وانظر أيضًا:

Patrik Charaudeau et Dominique Maingueneau: Dictionnaire d'Analyse du discours Ed ;Seuil 2002 pp 185-189.

(3) الديوان: ص ص222-225.

(4) إنّ هذا المعنى للغنائية نجده في عديد الدراسات، التي تناولت المسألة. انظر على سبيل المثال:

Kate Hamburger: logique des genres littéraires Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot. Ed. seuil, 1986 pp 25-29.

وانظر أيضًا:

Mikhail Baktine: esthétique de la création verbale. Traduit du Russe par Alfreada aucouturier Ed Gallimard p175.

5- Dominique Rabaté: Présentation in Figures du sujet Lyrique sous la direction de Dominique Rabaté Ed. PUF p 5.

وممّا عرف عن أصول الشعر الغنائي أيضًا أنّه كان يمثّل ويغنّى ويرقص على نغماته؛ ولذلك كان الشعراء الغنائيون الأوائل من الإغريق يصيغون قصائدهم الخاصة لتؤديه الجوقة، من قبيل ما كان يفعل سافو وبيترارك.

انظر:

Eric Gans: Naissance du Moi lyrique in Revue Poétique N° 46, 1981, p130.

(6) انظر:

Yves Vadé: L'émergence du sujet Lyrique à l'époque Romantique in: Figures du sujet Lyrique pp11, 13, 14, 1.

(7) انظر:

Käte Hamburger: Logique des genres littéraires Op. cit p 217.

(8) انظر:

Eric Gas: Naissance du Moi lyrique op cit: p 131.

(9) انظر:

J.J. Ansett: Friedrich Schlegel: in le Romantisme allemand, Etudes publiées sous la direction de Albert Béguin, collection dirigée par Michel-Claude Jalard. Ed cahiers du Sud France 1949 p 241.

(10) أنجز نورالدين الحاج بحثًا مهمًّا عن الأنا الغنائي في مجموعة: "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، لمحمود درويش، وركّز فيه على الذات الغنائية في الملفوظ، أكثر مما اهتمّ بالذات الغنائية المتلفظة.

انظر: نورالدين الحاج: الأنا الغنائي في "لماذا تركت الحصان وحيدًا". دار أمل للنشر والتوزيع ط1. 2008.

(11) انظر:

John n. Searle: Sens et expression, études de théories des actes du langage, traduction et Préface par Joëlle proust. Ed de Minuit 1982 p 54, 123, 141, 142, 165.

(12) المرجع السابق نفسه، ص165.

(13) أورد هذا القول أندريو قوالتي في كتابه:

The Language of Metaphor: Andrew Goalty. First published 1997 by Routhledge 1997, pp157, 158.

(14) ترى هامبورغر أن تحويل العبارة الشعرية المرجع المادي إلى العالم الداخلي للذات المتكلمة، هو الذي يولد الأثر الغنائي. انظر كتابها السابق الذكر:

Käte hamburger: Logique des genres littéraire Op cit p 220.

(15) التوجه إلى مخاطب غير محدّد في الشعر، ظاهرة في الشعر العربي قديمة منذ امرئ القيس، الذي خاطب صاحبيه، وطلب إليهما الوقوف معه على الأطلال، ومرورًا بأبي نواس، الذي ينحو باللائمة على مخاطب مجهول، يلومه على الإقبال على الخمرة: "دع عنك لومي"، وصولاً إلى المتنبي، الذي يخاطب لائميه اللذين يطلبان إليه عدم المخاطرة بالنفس: "ملومكما يجلّ عن الملام".

(16) يستعمل إيف فادي مصطلح الصوت الغنائي في سياق حديثه عن الذات الغنائية في العصر الرومنطيقي.

انظر السابق: Ives Vadé: L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique op. cit 13.

(17) انظر السابق: Käte Hamburger: Logique des genres littéraires op cit: pp 213, 236,239, 248.

(18) لعلّ دومينيك راباتاي محق في قوله: إن "الذات الغنائية تشكل بالقصيدة ومنها".

انظر المرجع السابق:

Dominique Rabaté: Presentation, in collectif Figures du sujet lyrique p 8.

(19) يرى بيير قيرو أنّ الزمان الحاضر هو زمان الأدب الغنائي. وهذا الحاضر قد تكون له مقاييس الزمان العادية، وقد يكون زمانًا مجرّدًا، فيصبح الحاضر حاضرًا كونيًّا خارج نطاق الزمان والمكان، وهذه سمة من سمات الرؤية الغنائية.

انظر:

Pierre Guiraud: Essais de stylistique. Ed:Klincksieck 1985 p173.

(20) انظر:

Andreaw Goalty: The language of metaphor op cit p 158.

(21) انظر:

J. Searle: Sens et expression. Op cit pp (52-60).

وانظر أيضًا: خالد ميلاد: الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة .. دراسة نحوية تداولية، نشر مشترك: جامعة منوبة (كلية الآداب بمنوبة)، والمؤسسة العربية للتوزيع تونس: تونس، 2001، ص ص 505-508.

(22) أقام غريس نظرية المحادثة على قواعد ضمن مقولة التعاون، التي تتحكم في المحادثات بين المتخاطبين، ومن هذه القواعد قاعدة كم الأخبار الذي يجب أن يتقيّد به المتكلّم، فلا يجب أن يحجب عن المخاطب أخبارًا، كما لا يجب عليه أن يزيد عليها، ومن القواعد أيضًا قاعدة الكيف، وهي المتعلّقة بصدق ما يقال، ومنها أيضًا قاعدة الكيف، وتقتضي أن يقدم المكلّم أقواله بطريقة واضحة لا لبس فيها.

انظر:

H.P.Grice: Logic and conversation in: Pragmatics / A Reader. Edited by Steven Davis by oxford university 1991 pp 308, 309.

(23) انظر: خالد ميلاد: الإنشاء في العربية، مرجع سابق، ص 402.

(24) من سمات رغبات المتكلّم في الشعر الغنائي الغموض وعدم التحديد.

انظر:

Andrew J.Welburn: The Thruth of imagination published by the macmillan Press LTD 1989 pp 221, 222.

(25): انظر: خالد ميلاد: الإنشاء في العربية، مرجع سابق، ص 404.

وانظر:

Catherine Kerbrat Orecchioni: Introduction, in collectif: la question sous la direction de Catherine Kerbrat Orecchion: Presses Universitaires de Lyon 1991 p 10.

(26) انظر: خالد ميلاد، مرجع سابق، ص ص 40-405

صفاقس في: 25 أكتوبر 2009

البنية الإيقاعية عند أحمد المجاطي بين التنظير والإنجاز

د. عبدالجبار العلمي

تتمحور هذه الدراسة حول محورين اثنين:

1 - البنية الإيقاعية عند أحمد المجاطي، من خلال آرائه في بحثيه الأساسيين: "وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث" [(1)] و"البنية الإيقاعية الجديدة للشعر الجديد" [(2)].

2 - البنية الإيقاعية عند المجاطي في ديوان "الفروسية" [(3)].

وتعنى الدراسة برصد آراء الشاعر النقدية في مجال البنية الإيقاعية، ومقابلتها بشعره، وتنقسم إلى قسمين:

- قسم نظري، وقسم تطبيقي.

أولًا: القسم النظري: وسأرصد فيه عناصر البنية الإيقاعية التالية:

1 - البحور المستخدمة: البحور الصافية والبحور المركبة.

2 - السطر الشعري.

3 - الجملة القصيرة والجملة الطويلة.

4 - الجملة الاستغراقية.

5 - القافية.

6 - تنويع الأضرب.

7 - المزج بين البحور.

8 - فاعل في حشو الخبب.

1- البحور المستخدمة في الشعر الحديث (البحور الصافية والمركبة):

يلاحظ أحمد المجاطي "أن عدد البحور الشعرية المستخدمة في الشعر الحديث، أقل كثيرًا مما هو معروف في العروض التقليدي؛ ذلك أن جل ما كتب من شعر حديث، لا يخرج عن ستة بحور" [(4)].

وقد دعتها نازك الملائكة بالبحور الصافية. ويرى المجاطي أن هذه الأبحر - رغم قلتها - وفرت للشاعر المعاصر إمكانيات موسيقية كثيرة، جعلته يكتفي في الغالب بها، ولا ينصرف عنها إلى غيرها من البحور المختلطة إلا نادرًا. يورد المجاطي مثالين من واقع الشعر العربي الحديث، يدلان على سير الشاعر المعاصر في هذا الاتجاه، هما:

ديوان: "أباريق مهشمة" لعبد الوهاب البياتي، الذي تقوم أغلب قصائده على بحر الكامل: ثمان وعشرون قصيدة. وبحر

الرمل: ست قصائد، حسب ما توصل إليه د. إحسان عباس، في دراسته حول البياتي[5].

ديوان "أحلام الفارس القديم" لصلاح عبد الصبور، الصادر بعد تسع سنوات من الديوان الأول. وهو يضم سَبْعَ عشرة قصيدةً: منها أربعَ عشرة قصيدةً من الرجز، والثلاث الباقيات من الخبب.

ويفسر المجاطي اتجاه الشاعر المعاصر نحو استخدام البحور الصافية، بأن هذا الأخير، أدرك منذ بداية حركة الشعر المعاصر "أن في وسعه أن يستخرج من البحر الواحد أكثر من بناء موسيقي واحد؛ بسبب ما يمتاز به نظام التفعيلة من مرونة وطواعية وخضوع لحركة المشاعر والأفكار، التي تتعدد بتعدد التجارب، المراد التعبير عنها"[6].

ولا يعني هذا أن البحور المركبة – في رأي المجاطي – تخلو من إمكانيات تنويع الإيقاع، وإنما يعني أن الشاعر يكون أكثر تحررًا وانطلاقًا حين يستخدم البحور الصافية. والباحث هنا يتبنى رأي د. عز الدين إسماعيل، الذي يقول: "يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات، كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات، ولكنه في الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة، كما يمارسها في الحالة الثانية"[7].

إلا أن المجاطي بعد إعادته النظر في هذه المسألة، سنجده يشير في كتابه "أزمة الحداثة"، إلى عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام البحور المركبة، بعد أن شاعت فكرة هجرها إلى البحور الصافية، ولكنه يرى أن هذه العودة إلى تلك الأبحر المهجورة، إنما تمت لفائدة التجريب من أجل التجريب، وليس لغاية الإبداع[8].

2 – السطر الشعري:

يعرف المجاطي السطر الشعري ببساطة شديدة بأنه يعني: "الكتابة بأسطر متفاوتة الطول"[9]، وهو عند نازك الملائكة لا ينبغي أن يتجاوز ثماني تفعيلات، أي أقصى ما يصل إليه عددها في البيت التقليدي.

ويتبنى المجاطي تعريفًا قديمًا، يعود إلى سنة 1943، يتجاوز ذلك العدد، ليصل إلى اثنتي عشرة تفعيلة[10]. يقول: "من البين أن هذا التعريف على أقدميته، أكثر دقة في التعبير عن واقع حال الكتابة بالأسطر المتفاوتة الطول، لا لأنه قد وصل بالسطر إلى اثنتي عشرة تفعيلة فقط، ولكن لأنه لم يستثن التشكيلتين الخماسية والتساعية، كما فعلت السيدة نازك"[11].

3 – الجملة الشعرية القصيرة والجملة الشعرية الطويلة[12]:

إذا كان السطر الشعري عند المجاطي، قد يصل إلى اثنتي عشرة تفعيلة، فإن الجملة الشعرية القصيرة عنده، تبدأ من ثلاث عشرة تفعيلة، لتصل إلى حدود الستَّ عشرة

تفعيلة. أما الجملة الطويلة، فهي عنده ما زاد على ذلك، بشرط أن تتكرر عددًا من المرات في القصيدة الواحدة، أو أن تتناوب عليها مع الأسطر والجمل الشعرية القصيرة.

لقد حاول المجاطي، منذ بحثه حول "ظاهرة الشعر الحديث"، أن يضع حدًّا للفوضى التي عرفها مصطلح البيت في الشعر المعاصر، حيث آثر البعض تسمية ما يقابل البيت في الشعر القديم بالشطر (نازك)، وآثر البعض تسميته بالسطر الشعري (عز الدين إسماعيل)، بينما فضل البعض الآخر استعمال "البيت" (د. محمد النويهي) (13)، وقد ربط المجاطي بين طول البيت وقصره في القصيدة المعاصرة، وبين النسق الشعوري والفكري الذي يتضمنه، فقد يقصر، فلا يحتاج في التعبير عنه موسيقيًا إلا إلى تفعيلة واحدة، وقد يطول حتى ينتظم أكثر من تسع تفعيلات (14).

والملاحظ أن نظرة المجاطي إلى البيت عرفت تطورًا ملحوظًا في بحثه الجامعي الأخير. فقد أصبح البيت عنده يتجاوز التفعيلة التاسعة، ليمتد إلى عدد غير معروف من التفعيلات، مع الجملة الشعرية الطويلة، التي حددها بأنها هي التي تزيد على ستَّ عشرةَ تفعيلةً، بل إن الجملة الشعرية قد تستغرق القصيدة برمتها، وهي ما دعاه بالجملة الاستغراقية (15).

4 - الجملة الاستغراقية:

"وهي التي تستغرق القصيدة كلها إيقاعيًا، فلا يبقى ثمة مجال لمساهمة أي من السطر الشعري، ولا الجملتين القصيرة والطويلة" (16). ويرى المجاطي أن لجوء الشاعر إليها، تم بعد أن أثبتت الجملتان القصيرة والطويلة طاقتها التعبيرية، منذ أوائل سنوات السبعين، وهي ما اصطلح عليه بالقصيدة المدورة. وبطبيعة الحال، فإن الجملة الاستغراقية لا ضابط لطولها، ولا يمكن معرفة عدد تفاعيلها. ويرى المجاطي - بخصوص هذه الجملة في القصيدة - أن لا فائدة للقافية فيها، "ما دام التدوير وما يقتضيه من وقفات دلالية، سيلغي دور القافية أو يكاد" (17).

5 - القافية:

انطلاقًا من تأمله في الواقع الشعري المعاصر، وجد المجاطي أن القافية ثلاثة أنواع:

أ - القافية المرسلة: وهي الخالية من حرف الروي. ويرى المجاطي أن هذه الظاهرة قديمة، تنتمي إلى القرن الرابع الهجري مع ابن دريد، وعلى الأقل عرفت قبل ظهور حركة الشعر المعاصر مع علي أحمد باكثير (18).

ب - القافية المتابعة: "وفيها يتوالى الروي على سطرين أو ثلاثة أسطر، ثم ينتقل

الشاعر إلى روي آخر، ليفعل معه ما فعله مع الروي الأول، أو ما يقارب ذلك "[19].

ويشير الباحث كذلك إلى ظاهرة الجمع بين القافية المتابعة والقافية المتناوبة، التي يمكن أن نجدها في المقطع الواحد، أو في القصيدة الواحدة[20].

ج- القافية المركبة: وهي في نظره "أنجح أنواع التقفية في الشعر الحديث، حيث يبدأ الشاعر بقافية، ثم يتركها ليعود إليها، ثم تظل تتردد هنا وهناك، إلى أن يجعل منها خاتمة القصيدة"[21].

وقد أوضح الباحث أن لهذه القافية وظيفة فنية، تتمثل في كونها تارة تستجيب لتوقع المتلقي، وتارة أخرى تخرق أفق انتظاره، وبذلك تحقق له المتعة الفنية، التي هي إحدى أهم وظائف العمل الفني.

6- تنويع الأضرب:

يلاحظ المجاطي أن هذه الظاهرة العروضية التي كانت في العروض القديم تعتبر عيبًا من عيوب القافية، أصبحت في الشعر الحديث مزية من المزايا، التي تضفي على موسيقى الشعر مزيدًا من تنويع النغم وتلوين الإيقاع، ويرى أن الشاعر المعاصر لم يقف عند حدود تنويع إيقاع التفعيلة، بما سمح به العروضيون من تغييرات، تقع على الضرب، بل تجاوز ذلك إلى استخدام أضرب لم يعتمدها العروضيون، مثل (مستفعلان) في ضرب الرجز، (والمعروف أن ضرب الرجز ينحصر في: مستفعلن ومفعولن فقط)، ويفسر المجاطي لجوء الشعراء المعاصرين إلى مخالفة العروضيين باستخدام (مستفعلان) في ضرب الرجز، برغبتهم المكينة في تنويع الإيقاع في البحور الصافية؛ حتى لا تتوارد تفعيلاتها على وتيرة واحدة[22].

7- المزج بين البحور:

يرى المجاطي أن هذه الظاهرة التي يزعم بعض الشعراء الحداثيين، أنها من منجزات الشعر الحديث، هي في واقع الأمر ظاهرة قديمة تعود إلى القرن الرابع الهجري[23]. وأن "الشاعر الحديث لم يأت فيها بجديد، إذا نحن استثنينا النزعة المكشوفة إلى التجريب"[24].

8- فاعل في حشو الخبب:

يفسر المجاطي ظاهرة فاعل في حشو الخبب، التي نسبتها نازك الملائكة لنفسها، بأنها تتعلق بخطأ عروضي، أو بمحاولة للتجريب لا غير.

والملاحظ أن المجاطي تراجع هنا عن رأيه القديم في هذه الظاهرة، التي فسر شيوعها في الشعر الحديث في سنوات الخمسين والستين "برغبة الشاعر الخفية في كسر حدة التفعيلة في البحور الصافية وتنويع إيقاعها، بالقدر الذي يغنيه عن البحور المختلطة"[25].

وإذا كان المجاطي قد تراجع عن رأيه هنا، فإن له ما يبرر هذا التراجع، وهو أن الشعراء المعاصرين، أخذوا في إهمال هذه الظاهرة العروضية، فقل ورودها بالتدريج إلى أن اختفت تمامًا. وهو يختلف مع نازك الملائكة، في زعمها بأن استخدام فاعل في حشو الخبب، يزيد إيقاع البحر سعة وليونة، بل إنه يؤكد - اعتمادًا على نصوص من الواقع الشعري - أن استخدامه إنما يحدث تعثرًا في الإيقاع غير مقبول [26]. يوضح المجاطي ذلك من خلال مقارنة يعقدها بين بيتين لنازك الملائكة، هما:

كَانَ الْمَغْرِبُ لَوْنَ ذَبِيحِ
وَالأفُقُ كَآبَةَ مَجْرُوحِ.

حيث نجد (فاعِلُ) في حشو البيت الأول:

كانَلْ مَغْرِبُ لَوْنَذَ بيح
فَعْلُنْ فاعِلُ فاعِلُ فَعْلُنْ

بمقطع للشاعر عبدالمعطي حجازي، حيث يستخدم التفعيلة الطبيعية للبحر:

وأنا خنجرٌ طالعٌ، أم هلالٌ تحدَّر بين التَّرائبِ
حتَّى اختفى في الذَّوائبِ
ثم اغْتَدَى جسدًا وارْتدى جَسَدا

فيجد أن النغم في مقطع حجازي ينساب مترقرقًا، حتى لتكاد كل كلمة أن تتجسد من الناحية الإيقاعية في تفعيلة من مثل قوله: (اغْتدى: فاعِلُنْ / جَسَدًا: فَعِلُنْ / وَارْتدى: فاعِلُنْ / جَسَدًا: فَعِلُنْ)، بينما يتعثر في مثل قول نازك: (مغربُ لونَ ذبيح) أي: فاعلُ: مغربُ / لونذَ: فاعلُ / بيحي: فَعْلُنْ، إلّا أن باحثًا أكاديميًّا هو الدكتور محمد علي الرباوي [27] طلع علينا برأي مخالف لرأي المجاطي، مفاده "أن الخبب بحر ليس من فصيلة المتدارك" [28]، وأنه أي المجاطي لا يميز بين الخبب والمتدارك، بل يعتقد أن نص نازك ونص حجازي من بحر واحد، والحال - كما يقول الأستاذ الرباوي - أن النص الأول على بحر الخبب، في حين أن الثاني على بحر المتدارك. ويفسر التعثر الذي وصف به المجاطي بيت نازك بطبيعة الحالة النفسية التي تعانيها الشاعرة، كما يفسر الانسياب والترقرق في إيقاع مقطع حجازي بطبيعة التجربة الشعرية، التي فرضت هذا الإيقاع على الشاعر.

أولًا: القسم التطبيقي:

وستتم فيه محاولة مقابلة بعض العناصر الإيقاعية التي درسها الأستاذ أحمد المجاطي، والتي وردت في القسم النظري من هذا البحث، بإنجازه الشعري، من خلال نماذج من ديوان "الفروسية".

1 - البحور الشعرية المستخدمة:

تجدر الإشارة في البداية إلى أن ديوان "الفروسية"، يشتمل على ثماني عشرة قصيدةً، كلها مؤسسة على نظام التفعيلة، والملاحظ أن الشاعر - شأنه شأن الشعراء

المعاصرين، ولاسيما الرواد منهم - لم يستخدم من البحور الشعرية إلا ستةَ بحور هي: الرجز - المتقارب - الوافر (الهزج)[29] - المتدارك - الكامل - الرمل. وهي نفس البحور التي أشار الباحث إلى استخدام الشاعر المعاصر لتفعيلاتها في أشعاره[30].

والملاحظ أن البحور التي بنى عليها الشاعر أحمد المجاطي كل قصائد الديوان هي البحور الصافية. وتتوزع كما يلي:

القصائد	الصفحة	تفعيلات البحور	عدد القصائد
الخوف	9	الرجز	7
كبوة الريح	21		
الفروسية	25		
دار لقمان عام 65	31		
قراءة في مرآة النهر المتجمد	39		
السقوط	63		
سقوط الحكمة في دار لقمان	95		
القدس	55	الوافر	3
من كلام الأموات	105		
خف حنين	109		
كتابة على شاطئ طنجة	67	الرمل	1
سبتة	73	المتقارب	3
الدار البيضاء	81		
وراء أسوار دمشق	87		
الحروف	121	الكامل	1
الخمارة	99	المتدارك	1
عودة المرجفين	13	الكامل + الرجز + الرمل	1
ملصقات على ظهر المهراز	45	المتدارك + المتقارب + المتدارك	1

نستنتج من خلال قراءتنا للجدول، أن الرجز هو البحر الأكثر تواترًا في الديوان، حيث كاد اتجاه الشاعر إليه يبلغ نسبة 50 ٪، أي: ثماني قصائد من ثماني عشرة قصيدة.

أما البحور المستخدمة الأخرى، فيمكن أن نرتبها كما يلي: [31]

1 - المتقارب في أربع قصائد.

2 - الوافر والمتدارك، حيث استُخْدِمَ كلٌّ منهما في ثلاث قصائد.

3 - الكامل والرمل، وقد استُخْدِمَ كلٌّ منهما في قصيدتين اثنتين.

ومعنى هذا أن اتجاه الشاعر إلى اختيار بحوره كان يميل إلى:

أ - استخدام البحور الصافية، التي دأب على استخدامها الشاعر المعاصر، لاسيما في سنوات الخمسين والستين.

ب - استخدام البحور، التي شاع استعمالها في الشعر المعاصر، وخاصة الرجز والمتدارك.

ويبدو أن المجاطي هنا منسجم مع موقفه من البحور المركبة [32]؛ إذ كان يعتبر أن الشاعر يكون أكثر حرية في البحور الصافية منها في البحور المركبة، ثم إن العودة إلى استخدامها من لدن الشعراء المعاصرين، لم تكن في رأيه لهدف فني، وإنما كانت تقصد إلى مجرد التجريب.

وإذا كان ديوان "أباريق مهشمة"، قد هيمن عليه بحران، هما الكامل والرمل، وديوان "أحلام الفارس القديم"، قد اكتفى ببحرين، هما: الرجز والخبب - فإن ديوان "الفروسية"، قد اشتمل على ستة أبحر، كلها صافية أيضًا.

هذا ما يتعلق باتجاه الشاعر إلى اختيار بحوره. فماذا عن نَفَسِهِ في كل من هذه البحور، ومدى بقائه فيها؟ يمكن الإجابة عن هذا السؤال من خلال الجدول التالي:

جدول يبين البحور المستخدمة، موزعة على عدد الأبيات [33].

البحر الشعري أو التفعيلة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1 - الرجز	231	٪44.84
2 - المتقارب	104	٪20.19
3 - الوافر / الهزج	84	٪16.31
4 - المتدارك	36	٪ 6.99
5 - الكامل	35	٪6.79
6 - الرمل	25	٪ 4.85
مجموع الأبيات : 515		

بالمقارنة بين الجدولين نلاحظ أن الرجز يظل محتلًا المرتبة الأولى، وعدد أبياته مثلها مثل نسبة تواتره، تكاد تبلغ نسبة النصف 44٪ أي 231 بيتًا من 515

وهكذا نصل إلى نتيجة، مفادها أن ما يقرب من نصف ديوان "الفروسية" من بحر الرجز. والأمر كذلك بالنسبة للمتقارب، إذ يبقى محتلًا المرتبة الثانية، بنسبة 20٪، والوافر إذ يبقى محتلًا نفس مرتبته بنسبة 16٪، أما المتدارك والكامل والرمل جميعًا فمرتبتها كما هو واضح من الجدول.

لماذا هذه الهيمنة للرجز في ديوان الفروسية؟:

أبادر إلى القول: إنها الرغبة الأكيدة في الحرية، رغبة الشاعر المجاطي في أن يجد فضاء إيقاعيًا حرًا، ينفث خلاله ما يعتمل في صدره من مشاعر الحزن والألم والخوف والإحباط والهزيمة. ونحن نجد أن عناوين القصائد التي بنيت على تفعيلة هذا البحر، لا تخلو من مثل هذه الدلالات. لقد بلغت معاناة الشاعر درجة، أمست معها وسائل التعبير عاجزة عن تصويرها. فالعبارة غير مسعفة [34]، والإيقاع يضيق عن استيعاب هول المأساة التي يعانيها، سواء على مستوى الذات الكسيرة، أو على مستوى الواقع المأزوم. وقد كان الشاعر بطبيعة الحال مدركًا لاتساع صدر هذا البحر لما تمور به نفسه. نجده يقول لدى دراسته مقطعًا من قصيدة "الخروج" لصلاح عبد الصبور: "وقد أفاد الشاعر من زحاف الخبن، الذي استحسنه العروضيون في الرجز. فبدا كما لو أنه يتعامل مع إيقاعين مختلفين لا رابط بينهما" [34]، ويشير كذلك إلى ما يتيحه هذا البحر من تنويع في وحداته الإيقاعية، فتأتي التفعيلة سليمة: (مُسْتَفْعِلُنْ)، ومخبونة: (مُتَفْعِلُنْ)، وقد تتم المزاوجة بينهما. هذا فضلًا عن التنويع في التفعيلات، التي تنتج عن التغيرات التي قد تصيب الأضرب، حيث تصبح مُستَفعِلُنْ: (فَعُولُنْ)، أو (مُسْتَفْعِلْ) أو (مَفَاعِلان) [35].

وسنحاول أن نضع يدنا على تجليات هذه الظواهر الإيقاعية، التي أشار إليها الباحث، من خلال قصيدة "الفروسية" (المقطع الأول):

1 - سحائبٌ من نشوةِ الغبارِ

1 - مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

في الساحَةْ

2 - تَصْفَعُ وجه النَّجمِ

2 - مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

أو تصوغ أشباحا

3 - من خبب بطيء

3 - مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولْ

4 - والخيل تعلك المدَى

4 - مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفعِلُنْ فَعْلُنْ

تدك ألواحَهْ

في هذا المقطع الأول من قصيدة الفروسية، يمكن أن نلاحظ الظواهر الإيقاعية التالية:

1 - ورود الوحدات الإيقاعية أو التفاعيل متنوعةً:

- مُتَفْعِلُنْ: مخبونة.
- مُسْتَفْعِلُنْ: صحيحة.
- مُفْتَعِلُنْ: مطوية.

2- اختلاف التفاعيل أدى إلى تنويع إيقاعات الأبيات الأربعة، فلا يشبه أي بيت من الأبيات المذكورة في نوع التفاعيل.

3- اختلاف الأضرب:

- فَعْلُـن: في البيت الأول والثاني والرابع.

- فَعولْ: في البيت الثالث.

والأمر الطريف أن الضرب (فَعْلُـن)، الذي جاء في البيت الثاني، الذي يتوسط ضربين مثله (فَعْلُـن) في البيتين الأول والرابع - يختلف عنهما إيقاعيًا. فكلمة "أشباحا"، التي تشتمل على الضرب (فَعْلُن): "باحا"، تختلف إيقاعيًا عن لفظي: "الساحَه" - "ألواحَه". فواضحٌ الإشباع الذي تحمله الحاء في "باحا"، وواضح كذلك الوقف الحاد على هاء السكت بعد الحركة القصيرة على حرف الحاء. فكأن هذا الإيقاع المتراوح بين المد والوقف دلالة على حركة الخيل في ركضها نحو الأمام، وتوقفها لحظة لخوض جولة أخرى.

والحقيقة أن الشاعر قد أفاد من الإمكانيات الكثيرة المتاحة في هذا البحر، لنقل مشهد الفروسية شعريًا، وشحنه بالدلالة التي أراد أن يوصلها إلى المتلقي، خاصة وأن التجربة الشعرية التي خاضها الشاعر تجربة تتعلق بهزيمة الفئة الاجتماعية، التي ينتمي إليها الشاعر وجيله، في فترة زمنية عرفت بالرعب والإرهاب. إنها اعتراف مر بالكبوة، حاول الشاعر صياغته من خلال مشهد فلكلوري، هو مشهد لعبة الفروسية، التي تكون فيها البطولة والنصر مجرد وهم [36]. وقد قمت بعملية إحصاء لأنواع التفاعيل التي استعملها الشاعر في النص، بعد وقوع الزحافات والعلل عليها، فتوصلت إلى النتائج التالية:

جدول يبين أنواع التفاعيل المستخدمة في النص، بعد وقوع الزحافات والعلل عليها، ونسبها المئوية:

التفاعيل	عددها	نوع الزحاف ونوع العلة	النسبة المئوية
1- مُتَفْعِلُنْ	45	الخبن	٪33.83
2- مُسْتَفْعِلُنْ	40	صحيحة	٪30.07
3- فَعُولْ	16	القصر في مَفْعُولُنْ + الخبن	٪12.03
4- مُفْتَعِلُنْ	12	الطي	٪9.02
5- مَفْعُولُنْ	7	القطع	٪5.26
6- فَعْلُنْ	7	حذف الخامس الساكن من مَفْعُولْ	٪5.26
7- فَعُولُنْ	4	الخبن في مَفْعُولُنْ	٪3.00
8- مَفْعُولْ	1	القصر في مَفْعُولُنْ	٪0.75
9- مُفْتَعِلْ	1	الطي + القطع	٪0.75
مجموع التفعيلات في النص: 133			

يلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر استخدم تسع تفعيلات متنوعة، واستفاد في تنويع إيقاعه من الإمكانيات التالية:

الزحافات والعلل:

أ- الزحاف:

1 - الخبن: في مُسْتَفْعِلُنْ، فتصير مَفَاعِلُنْ.

2 - الطي: في مُسْتَفْعِلُنْ، فتصير مُفْتَعِلُنْ.

3 - الخبن: في مَفْعُولُنْ، فتصير فَعُولُنْ.

ب - العلل:

1 - القطع: مُسْتَفْعِلُنْ، فتصير مُسْتَفْعِلْ وتنقل إلى مَفْعُولُنْ.

2 - القصر: في فَعولُن، فتصير فعولْ.

3 - القصر في مفعولن، فتصير مفعولْ.

4 - حذف الحرف الساكن الأخير من مفعولْ، فتصير: مَفْعُو، وتنقل إلى فَعْلُنْ.

ظاهرة تنويع الأضرب:

1 - فعلن: الحذذ.

2 - مستفعل = مفعولن: القطع.

3 - فَعُولْ.

4 - فَعُولُنْ.

5 - مُتَفْعِلُنْ.

6 - مُسْتَفْعِلُنْ.

وعدد ورود كل منها:

1 - فعلن: 6 مرات.

2 - مُسْتَفْعِلُ (مَفْعُولُنْ): 6 مرات.
3 - فَعُولُ: 13.
4 - فَعولُنْ: 10 مرات.
5 - مُتَفعلُنْ: مرتان.
6 - مُسْتَفْعِلُنْ: مرة واحدة.

لعل هذا الغنى الإيقاعي الذي يوفره هذا البحر (الرجز)، هو الذي جعله يحتل المرتبة الأولى في البنية العروضية في شعر المجاطي (الديوان)، بما يتيحه من إمكانيات إيقاعية متعددة، تسمح للشاعر بتنويع إيقاعه، وتلوين نغمه تبعًا لتنوع الظروف النفسية والموضوعية من حوله. وقد شاع استخدام هذا البحر في العصر الحديث، حيث استخدمه شوقي في "الشوقيات" بنسبة: 12،97٪ [37]، واستخدمه صلاح عبد الصبور في شعره بنسبة 45٪ [38]، بعد أن كان بحرًا مغمورًا ينزع إلى التأخر منذ القديم، كما لاحظ ذلك د. جمال الدين بن الشيخ [39].

2- السطر الشعري والجملة الشعرية القصيرة والطويلة:

يستخدم المجاطي السطر الشعري بالمفهوم الذي قدمه في تنظيره [40]، ونجد في الديوان نماذج كثيرة له، نكتفي بإيراد نموذج واحد له من قصيدة "الخوف" [41]:

1- الكِلْمَةُ الصغيره
2- تقال أو تُحَطُّ فوق الماءْ
3- تمشي بها الرياحُ أو تَبثُّها الرمالُ في الصحراءْ
4- تُولَدُ أو تكونُ أو تَصوغُها مصادفاتُ الصَّخَبِ والضوضاءْ.

إلا أن المجاطي يؤثر في أغلب شعره الجملة الشعرية، أو ما كان يسميه فيها قبل "الجملة الموسيقية" [42]، سواء أكانت قصيرة أو طويلة.

نموذج الجملة الشعرية القصيرة من قصيدة "الحروف" [43]:

وأنا أُراوِدُ كلَّ آبدَةٍ، أطوفُ ما أطُوفُ فيا صهيلَ ملاحم التفتيشِ
في زمنِ التفاعيلِ المدَوَّرَةِ اسْتَفِقْ
واخلَعْ نِعالَكَ قبلَ أن تلِجَ البحورُ السبعُ دائرةَ الكسوفْ.

أما الجملة الشعرية الطويلة، فنجد لها أيضًا نماذج كثيرة في جل قصائد الديوان، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة "عودة المرجفين" [44]، وقصيدة "ملصقات على ظهر المهراز" [45]، وقصيدة "الحروف" [46]. ونمثل للجملة الشعرية الطويلة بمقطع من قصيدة "عودة المرجفين":

في الليلِ لا جبلٌ يصولُ إذا مَشَوا
لا غيمةٌ تدنو لتنفُثَ رُعبَها الثلجي عبر المرتقى
كانوا هنالك تشرُدُ الأحلامُ في خُطواتِهِمْ
تعذبُ الأوتارُ في لحنٍ يُكَفِّنُ صولةَ الماضي

يُفتّحُ لاصطخاب الموج أقبيةَ السكينه.

إن المجاطي هنا باستعماله الجملة الشعرية الطويلة، يؤسس للبيت في القصيدة المعاصرة أي ما يقابل البيت في القصيدة التقليدية؛ فالبيت عنده هو مجموعة من الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول، التي تنتهي بقافية: السكينه (مقطع 1)، الدفينه (م2)، الحصينه (م3)، اللعينه (م4)، المدينه (م5)، الحزينه (م6). ويؤكد هذا المفهومَ للبيت في القصيدة المعاصرة د. محمد حماسة عبد اللطيف في قوله: "إن وجود القافية - مع تنوعها واختلاف التفعيلة التي تحتوي عليها أحيانًا عن مقابِلَتها - يجعلنا نقول: إن هذه القصيدة مقسمة إلى أجزاء، كل جزء منها ينتهي بقافية، سواء أكانت هذه القافية موحدة أم لا" (47).

لقد حدد لنا المجاطي مفهوم البيت المعاصر، إن على مستوى التنظير، أو على مستوى الكتابة الشعرية.

أما الجملة الاستغراقية، التي تستغرق مضمون القصيدة برمتها، والتي تعانق فيها الأسطر الشعرية بعضها بعضًا، عن طريق التدوير، فلا نجدها في الديوان؛ فالمجاطي في الغالب يبني قصائده على أساس مقاطع، مثل قصيدة "ملصقات على ظهر المهراز"، و"القدس"، و"كتابة على شاطئ طنجة"، و"وراء أسوار دمشق"، و"مشاهد من سقوط الحكمة في دار لقمان"، و"خُفُّ حُنين" (48). وهذه القصائد تقوم في أغلب الأحيان على أساس الجملة الشعرية القصيرة أو الطويلة حسب الدفقة الشعورية طولًا وقصرًا.

والملاحَظ أن الشاعر يحدد مقاطعه بشكل واضح؛ إما بواسطة وضع عناوين، أو بوضع علامات فاصلة، أو بإنهاء المقطع بقافية موحدة مع بقية المقاطع، كما رأينا في قصيدة "عودة المرجفين".

3- المزج بين البحور:

لا نجد ظاهرة المزج بين البحور - التي اعتبرها نقاد الحداثة فتحًا جديدًا من فتوحات بعض الشعراء الحداثيين - إلا في قصيدتين، هما "عودة المرجفين"، التي مزج فيها بين بحور ثلاثة: الكامل والرجز والرمل، و"ملصقات على ظهر المهراز" التي مزج فيها بين بحرين متقاربين، هما المتدارَك والمتقارِب: مقطعان من المتدارك يتوسطهما مقطع من المتقارب.

إن تنويع الشاعر لإيقاعاته في هاتين القصيدتين، عن طريق المزج بين البحور، لم يأت بدون هدف، وإنما جاء لأداء وظيفة دلالية؛ فالانتقال من بحر إلى بحر له علاقة بالجو النفسي، وبنوع المشاعر التي تختلف من مقطع إلى مقطع. وسأكتفي بدراسة هذه الظاهرة في قصيدة "عودة المرجفين"، فالمقطع الأول يسوده جو الحزن والعذاب والجراح وتلاشي الأحلام. ولذلك استخدم الشاعر فيه تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن"،

التي تكثر فيها الحركات، التي من شأنها أن تجعل الإيقاع سريعًا، إلا أن الإضمار والمد اللذين يتوسطانها جعلاها تتناسب مع الجو النفسي السائد في المقطع، حيث جاء بطيئًا مليئًا بالأصوات الممدودة .. نقرأ في المقطع الأول:

كانوا هنالكَ تشردُ الأحلامُ في خطواتهم
تتعذبُ الأوتارُ
في لحنٍ يُكفّنُ صولةَ الماضي
يُفتّحُ لاصطخاب الموج أقبية الشكينه.

ونقرأ في نفس المقطع:

كانوا إذا ناءت جراحهمو
تُحلّق كاسرات الطير فوق وجوههمْ.

ويلاحظ أن الضمير المستعمل في هذا المقطع هو ضمير الغائب.

أما المقطع الثاني فيعمه جو الفرح والإصرار والتحدي، واستشراف آفاق الخلود، وقد انتقل فيه الشاعر من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم. وبطبيعة الحال فإن من شأن هذه النقلة أن تفرض نقلة إلى إيقاع آخر، ولذلك بنى الشاعر مقطعه على تفعيلة الرمل (فاعلاتن):

أنا بالثورة عانقتُ السماء
أنا نبع الله في قلبي ارتوى
دَوّنْتُ نهرَ الدّمِ
في قطرةِ ماءْ
أنا لم أضحكْ
ولكن الذي استغوى أساريري
انتصاراتي على الموتِ
امتدادي في مهب الريحِ
تفجيري الأسى في سطوة الدهر اللعينةْ
أنا من أسلم للخلد يقينهْ.

4 - القافية:

اهتم المجاطي في شعره بالقافية اهتمامًا واضحًا؛ باعتبارها مكونًا إيقاعيًا لا غنى عنه؛ لإثراء موسيقى القصيدة. يقول في تحليله لإحدى قصائد محمد الخمار:

"أما القافية ونظامها المحكم، فقد ارتفعت بالإيقاع الموسيقي في القصيدة إلى مستوى يذكرنا بتلك القمم الشامخة، التي عجز معظم الشعراء العرب المحدثين عن التحليق فوقها، وظلت وقفًا على شعراء قلة، لعل أبرزهم على الإطلاق: بدر شاكر السياب" (49).

ويعود هذا النص إلى سنة 1967، وفيه يحدد المجاطي طبيعة القافية التي يتبناها، بالإضافة إلى ما ورد في كتابه "أزمة الحداثة" من تحديد لأنواعها، كما تمت الإشارة إلى ذلك في الجزء النظري من هذا العرض.

يستعمل المجاطي في ديوان "الفروسية" القافية كما يلي:

أ - القافية المرسلة:

يقول في قصيدة "وراء أسوار دمشق"(50):

1 - وحين تجلت

2 - وحين تمازجت الريحُ والخمرُ فيها.

ب - القافية المتتابعة:

3 - وأمستْ ولادة حرف وفرحة بدء وفجر قصيدهْ

4 - وأمست دمشق العقيدهْ.

ج - القافية المتناوبة:

يقول في قصيدة "الحروف" [51]:

1 - حرف توهج والتهبْ

2 - صب السليقة في الغضبْ متابعة

3 - وأقام في الما بين لا للسيف كان ولا الضحيةْ

4 - يمتد خيطًا من حوارْ

5 - بين السقوط والانتظارْ متناوبة

6 - وعبر بلقنة القضيهْ.

وقد بلغت عناية المجاطي بالقافية، بحيث لم يكتف باستعمالها في نهاية أسطره، أو جمله الشعرية، وإنما استعملها كذلك - وبشكل ملحوظ - بين ثنايا هذه الأسطر والجمل، وهو ما يدعوه القدماء بالترصيع:

يقول في قصيدة "ملصقات على ظهر المهراز" [52]:

كان حين يزور المدينة

يطرق بابي

أعدُّ له قهوة العصرِ

يكتم سعلتَه

أتسور بالنظر الشزرِ

قامته الماردهْ

....

كنت أترك مفتاح بيتي له

تحت آنية الزهرِ. ـــ

ويقول في قصيدة "الحروف":

نَفْطٌ على قَمَرٍ

نَهْدٌ على حَجَرٍ

قَيْدٌ على مَطَرٍ وتنهمرُ الحروفْ.

وعلى أية حال، فإن هذه الظاهرة منتشرة في عدد من قصائد الديوان، وهي وحدها بحاج دراستها إلى مبحث خاص. هذا فضلًا عن التوازن الصوتي الملاحظ بين كلمات: نفط - نهد - قيد.

د - القافية المركبة:

وقد استعملها الشاعر في قصيدة "عودة المرجفين".

حيث نلاحظ أن القافية التي تتكرر في جسد القصيدة هي القافية النونية، الموصولة بالهاء الساكنة، وتتكرر في نهاية الجمل الشعرية: السكينهْ - الدفينهْ - الحصينهْ - اللعينهْ - الحزينهْ. أو تتردد في ثناياها، مثل: جفونهْ في بداية المقطع رقم 3، أو في نهاية سطر شعري، مثل: المدينهْ في نفس المقطع، ويقينهْ في نهاية السطر من المقطع الثاني. وبعض هذه القوافي يأتي على وزن (متفاعلاتن): بيت السكينهْ - غصص الدفينهْ - قمم الحصينهْ، وبعضها الآخر يأتي على وزن: (فاعلاتن): ر اللعينهْ - سِ الحزينهْ - تُجفونهْ - للمدينَهْ. ثم يكرر الشاعر قافية أخرى تتردد مرتين في المقطع

رقم 4. هي الرائية الموصولة بالهاء الساكنة: المقْبَرَهْ - قُبَّرَهْ - والقافيتان على وزن مُسْتَفْعِلُنْ: رِالمقبرهْ - ضتقبرهْ، ثم تلي هذه القافية، الهمزية الموصولة أيضًا بالهاء الساكنة: الخطيئهْ - القميئهْ - الجريئهْ - البريئهْ. وهنا يحقق الشاعر ما أشار إليه من أمر المخالفة، التي تؤدي إلى خرق أفق انتظار المتلقي؛ فهو تارة يستجيب لأفق توقعه، وتارة أخرى يخرق هذا التوقع (53).

5 - فاعل في حشو الخبب:

إن نازك الملائكة - في رأي أحمد المجاطي - حين راهنت على هذه التفعيلة، إنما راهنت على فرس خاسرة، وإن القدماء، شعراء وعروضيين، لم يخسروا شيئًا حين أهملوها (54).

وحين نعود إلى ديوان "الفروسية"، لا نجد إلا قصيدتين اثنتين، بناهما الشاعر على تفعيلة بحر المتدارك، هما: "ملصقات على ظهر المهراز"، و"الخمارة". ولا نجد في هاتين القصيدتين أثرًا لهذه الظاهرة، بسبب:

1 - أن المجاطي في تنظيره - رغم اعترافه بأن الحداثة الشعرية لم تأت بجديد سواها - لا يقر بها، بل يعتبرها مجرد خطأ عروضي، أو محاولة للتجريب من لدن بعض الشعراء الحداثيين (55). إنها رهان على فرس خاسرة كما قال. وهل يراهن هو عليها، وهو الشاعر المعروف بإتقانه لأدوات فنه لغةً وإيقاعاً؟!

2 - إذا ذهبنا مع الرأي الذي قال به د. محمد علي الرباوي، الذي مفاده أن الخبب بحر ليس من فصيلة المتدارك، أي أنهما بحران وليس بحرًا واحدًا، فإن المجاطي استخدم في قصيدتيه المذكورتين المتدارك، وليس الخبب الذي لوحظت فيه هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر.

وبعد، ما مدى تحقق الآراء النقدية والنظرية فيما كتبه أحمد المجاطي حول البنية الإيقاعية في إنجازه الشعري؟

الحقيقة أن الإبداع تجاوز بكثير آفاق التنظير؛ فديوان الفروسية يضج بالموسيقى وألوان الإيقاع الداخلي على مستوى الأصوات والجناس والتكرار، وغيرها من ألوان الإيقاع الداخلي الأخرى، مما يحتاج إلى دراسة مستقلة معمقة.

أما عن الحداثة الشعرية التي كان يؤمن بها الشاعر الباحث أحمد المجاطي، فهي التي يقدم لنا الأستاذ أحمد اليبوري صورة صادقة عنها، لدى حديثه عن عملية الخلق الشعري عند هذا الشاعر المبدع. يقول: "تتبدى لي صورة شخص عنيد، في صراع دائم ومحتدم مع شيطان شعره، متجولاً بين الحقب والأصقاع، بحثًا عن كلمة تائهة، أو صورة شاردة، عن شيء جديد يستمد نسغه من صميم التراث العربي، ويمتد بجذوره في أعماق الذات العربية" (56).

الهوامش:

1 - وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، مجلة أقلام، السلسلة الجديدة، رقم 1، ماي، 1972 م، ص 63.

2 - أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، البيضاء، 1993، ص 23.

3 - ديوان " الفروسية "، ط 1، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، سنة 1987 م.

4- وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، مرجع سابق، ص: 73. البحور هي: "الهزج": مفاعيلن، "الرمل": فاعلاتن، "الرجز": مستفعلن، "الكامل": متفاعلن، "المتقارب": فعولن، "المتدارك": فاعلن.

5 - استمد الأستاذ أحمد المجاطي هذه المعلومة الإحصائية من كتاب: عبد الوهاب الياتي والشعر العراقي الحديث، نشر دار بيروت للطباعة والنشر، ص 28.

6 - وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، م. س. ذ، ص 74.

7 - أورد الباحث هذا الشاهد في ص 76 من المرجع السابق. وهو مأخوذ من كتاب: "الشعر العربي المعاصر"، دار العودة - دار الثقافة، بيروت، 1972م، ص 98.

8 - انظر: أزمة الحداثة، م. س. ذ، ص 69.

9 - المرجع نفسه، ص 56.

10- المرجع نفسه، ص 56.

11 - المرجع نفسه، ص 56، وما بعدها.

12 - المرجع نفسه، ص 58.

13 - وجهة نظر في موسيقى الشعر، م، س، ذ، ص 87.

14 - انظر: وجهة نظر في موسيقى الشعر، م. س. ذ، ص 72.

15 - انظر: أزمة الحداثة، م. س. ذ، ص 58، وما بعدها.

16- المرجع نفسه، ص 59.

17 - المرجع نفسه، ص 61.

18- المرجع نفسه، ص 61. الملاحظ أن المجاطي يرد كل الإنجازات الإيقاعية المهمة إلى ما قبل ظهور حركة الشعر الحديث؛ وذلك ليدحض مسألة الريادة الشعرية، التي طالما تبجح بها بعض النقاد والشعراء الحداثيين.

19 - المرجع نفسه، ص 63.

20 - المرجع نفسه، ص 64.

21 - المرجع نفسه، ص 65.

22 - وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، م. س. ذ، ص 81.

23 - أزمة الحداثة، م. س. ذ، ص 67، وما بعدها.

24 - نفسه، ص 69.

25 - وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، م. س. ذ، ص 84.

26 - أزمة الحداثة، م. س. ذ، ص 75.

27 - في أطروحته الجامعية: "العروض: دراسة في الإنجاز، الجزء الثاني، بحث لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة محمد الأول، وجدة، السنة الجامعية: 1993 - 1994. مكتوب على الحاسوب.

28 - المرجع نفسه، ص 435.

29 - تفعيلة الوافر تتحول إلى الهزج بوقوع زحاف العصب عليها.

30 - انظر: وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، م. س. ذ، ص 73.

31 - تجدر الإشارة إلى أنني أفدت في طريقة الإحصاء من الخطوات المنهجية التي اتبعها د. محمد الهادي الطرابلسي، في إحصاء البحور المتواترة في "الشوقيات"، ومدى بقاء الشاعر فيها، أي طول نفسه في كل بحر، كما أفدت في هذا الجانب كذلك من كتاب "الشعرية العربية"، للدكتور جمال الدين ابن الشيخ.

32 - راجع رأيه بهذا الخصوص في: "وجهة نظر في موسيقى الشعر، م. س. ذ، ص 75، وفي "أزمة الحداثة"، م. س. ذ، ص 69.

33 - ملحوظة: اعتبرت الجملة الشعرية القصيرة، والجملة الشعرية الطويلة، كلًّا منهما بيتًا. أي عاملت

الجملة الشعرية قصيرةً وطويلة، معاملة السطر الشعري، حيث اعتبرت الجميع بيتاً شعرياً. والأمر في الحقيقة يحتاج إلى الكثير من الحذر والاحتراز، ولذلك فإن الإحصاء، يبقى تقريبياً.

34 - يقول الشاعر في قصيدة "السقوط": "تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة".

35 - انظر: وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، م. س. ذ، ص 79.

36 - المرجع نفسه، ص 80.

37 - مجلة أقلام، السنة الثانية، عدد 1، فبراير 1966، ص 4.

38 - د. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 31.

39 - د. هيثم الأمين: "ملاحظات حول الإحصاء والاستقصاء في الدراسة الأسلوبية"، مجلة الفكر العربي، العددان: 8-9، السنة الأولى، يناير 1979، ص 195.

40 - خصائص الأسلوب، م.س.ذ.ص 31.

41 - أزمة الحداثة، ص 56.

42 - الديوان، ص 9.

43 - انظر: وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، م.س.ذ.ص :88.

44 - الديوان، ص 121.

45 - المرجع نفسه، ص 13.

46- المرجع نفسه، ص 45.

47 - المرجع نفسه، ص 121.

48 - الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1410هـ - 1990م، ص 164.

49 - الديوان: ص 45، 55، 67، 87، 95، 109.

50 - حول العدد الماضي، "مناقشة ونقد"، مجلة أقلام، السنة الثانية، عدد 4 - 5، 1967 م. ص 11.

51 - الديوان، ص 87.

52 - المرجع نفسه، ص 121.

53 - الديوان، ص 45.

54 - أزمة الحداثة، ص 66.

55 - وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث، م.س.ذ، ص 75.

56 - يقول د. محمد علي الرباوي: "لعل عملية استقراء واسعة، تدلنا على أن شعراء بعينهم، هم الذين يدخلون إحدى التفعيلتين (ويعني: فاعل وفعولن)، أو كلتيهما في الخبب. انظر: العروض: دراسة في الإنجاز، الجزء الثاني، م. س. ذ، ص 435، وما بعدها.

ملف العدد
الشعر العربي والفضائيات

إعداد
تيسير النجار
كاتب من الأردن

فاتحة الملف:

تساؤلات عديدة نطرحها في هذا الملف، منها:

* هل صنعت الفضائيات مقولة: لقد تكاثر الشعراء وقلّ الشعر؟

* ماذا يقول ما يقرب من أربعين شاعرًا وناقدًا وخبيرًا إعلاميًا من 10 دول عربية، حول هذه القضية؟

* هل الشعر والفضائيات .. رعاية للشعر والشعراء؟ أم جني للأرباح واستثارة للجمهور؟

* هل برامج الشعر على الفضائيات تحقق التوازن بين المنفعة المادية والتذوق الجمالي؟ وكيف تؤثر الفضائيات على الشعر؟ وما هو تأثير الشعر على الفضائيات؟

* الإعلامي اليوم من خلال الثقافة عامة والشعر خاصة، هل يمارس دورًا نخبويًا وانتقائيًا، مارسه قبله المثقف في عصر الصحافة المكتوبة؟

* الفضائيات .. هل مارست تشويهًا فعليًا للشعر، وأفسدت الذائقة الشعرية، ونفّرت الجمهور من الشعر؟

* هل تتخطى علاقة الفضائيات بالشعر حدود توفير المتعة، وتكريس ذوقٍ فني، وفتح قنواتٍ لا نخبوية بين الشعر والجمهور؟

* هل سنرى مستقبلًا قناة عربية، تهتم بالمشهد الشعريّ، بكل أطيافه وبكل أسمائه على اختلاف توجهاتها الإبداعية.

* لماذا تغيب الدراسات الأكاديمية والعلمية، التي ترصد برامج مسابقات الشعر؛ ليتم استثمار هذا الكم الهائل من الشعراء في الوصول إلى شعراء حقيقيين؟

* هل تعطل المقياس النقدي بمرور الزمن، ولم يتطور الناقد مع تطور التجارب؟ وما علاقة التصويت بالنقد الشعري؟

* أتراها الفضائيات سخرت برامجها لتقديم الشعر برسالته الإنسانية والأدبية التي عشنا على إرثها وتوريثها، بقدر ما خدمت أصحابها وأهدافهم الربحية؟

* هل وضع بعض القنوات الفضائية الشاعر في خانة التصويت، دون التركيز على قيمة المادة الأدبية، يعد إساءة للشاعر أم للشعر؟

* هل الذائقة الجمالية العربية الشعرية في خطر، والفضائيات تلعب دورًا في المزيد من الانحسار أو التطوير؟ أم أنها ذائقة في طور مرحلة جديدة؟

* هل العلاقة بين الشعر والفضائيات علاقة ملتبسة، ليس بمعنى الغموض، ولكن بمعنى النوايا غير الصافية لتقديم الشعر الخالص؟

هذه تساؤلات نطرحها على جمهرة المبدعين والمثقفين العرب في العديد من الدول العربية؛ لنستطلع آراءهم، فحين يكون الحديث عن الشعر والفضائيات تفتح خزائن الأسئلة على مصراعيها، ومن أبرز تلك الأسئلة: ماذا تضيف برامج المسابقات الشعرية للمشاركين بها؟ هل تضيف لهم الكثير؟ وهل تصنع منهم نجومًا بين الناس وبين أهلهم وأصدقائهم ومعارفهم؟

وهل تلك البرامج تكسر الفجوة الوهمية ما بين الشاعر والمتلقي .. تلك المسافة التي حصنها نجوم الشعر لسنوات طويلة بهالتهم وحضورهم الخاص؟

هل تضيف الفضائيات للمشاركين فضيلة تحويل الـ (t.v) إلى منبر شعري مباشر، ويرفع عن الشعر غطاء السرية والطقوس الخاصة؟ كما وتضيف للمشاركين، كما يضيف للشعر أهمية الاعتراف الجماهيري لجنس أدبي، بدأ العرب يتعاملون معه كحمولة زائدة. كل هذه الأسئلة، وغيرها، تدفعنا نحو السؤال عن أسباب نجاح هذه البرامج، ومن أهمها: هل كشفت هذه البرامج عن عجز المؤسسة الرسمية العربية وبيوتات الشعر عن احتواء الشعر والشعراء؟

كما وتدفعنا هذه البرامج للسؤال: إلى ماذا يحتاج الشعراء في وقتنا الحاضر؟ هل الشعراء بحاجة ماسة لأساليب جديدة لنشر شعرهم، غير فكرة الأماسي، التي أصبحت من إرث الماضي نوعًا ما؟ وهل يحتاج الشعر لفضاء إلكتروني، يجمع بين الشعراء، ويقدمهم بطريقة فيها مهنية وحرفية لافتة؟ كما وهل يحتاج الشعراء لدفء المؤسسات الثقافية العربية؟

كما وأن من الأسئلة المهمة التي تطرحها علاقة الفضائيات بالشعر: ما هو تأثير برامج المسابقات الشعرية على الواقع الشعري في المشهد بعد وقبل البرنامج؟ فالشعر ليس ترفًا جماليًا، وإنما هوية أمة، ومن هذا المنطلق .. فما الذي يمنع أن تختار فضائية أمير للشعر هذا العام، دون إجراء مسابقة؟ وعلى كل حال إن كل شاعر هو أمير لشعره.

نعم إن رسالة الشعر وفنيته لا تتوقف عند باب، برغم اختلاف الزمن، الذي يقفي التأمل إلى الوقوف في هذا الشعر على الحالات نفسها التي وقفنا عليها لدى الشعراء القدماء. كانت

طريقة انتشار الشعر هي التداول بين الناس قديمًا، أما في هذا العصر، فأصبح الفضاء أوسع وأشمل؛ بسبب التقدم العلمي والتكنولوجي وطغيان الآلة والوسائل الحديثة في الاتصال، مثل الإنترنت والصحف والإذاعات والتلفزة، وغيرها من الوسائل المعروفة، ورغم ذلك يظل للشعر في مجتمعنا العربي مذاقه الخاص، وله محبوه.

والدليل على ذلك، نجاح بعض رموز الشعر الحديث في كسب جماهيرية واسعة، مثل نزار قباني ومحمود درويش ومظفر النواب. وقد تأثر الكثير من الناس بالفضائيات، وبهؤلاء الشعراء الكبار بشكل أو بآخر، وهذا يدل على أن التكنولوجيا أصبحت أوسع. ومع ذلك، فإن هذه الظاهرة بحاجة إلى مزيد من الدراسات الجادة؛ لإعادة تقييم تجربة الشعر المعاصر وفق المعطيات الجديدة. لن يغترب الشعر عن نفسه وعن مجتمعه، ولن تضيع ملامحه وقيمته، إذا انتشر عبر هذا الفضاء، فالكلمة وحدها هي الكفيلة أن تكون شمسًا مشرقة في قلوب الناس.

أما المسابقات الشعرية، وما أفرزته هذه المسابقات من قصائد، فهي بحق جديرة بأن تدرس وفق هذا الإطار، وبما يشكل مراجعة جادة للمنجز الشعري العربي، طيلة خمسة عقود أو أكثر.

تلك الأسئلة وغيرها من ثمار العلاقة ما بين الفضائيات والشعر، التي يراها البعض شرعية، والبعض الآخر يراها غير شرعية. يحاول هذا الملف لمجلة الجسرة الثقافية إثارة قضية عبر عصف ذهني أولًا، قبل محاولته الإجابة عنها، وذلك من خلال أهل الاختصاص من نقاد وشعراء وخبراء إعلام من عشرة دول عربية:

وجهة نظر النقاد والأكاديميين:

أ- أ.د صالح أبو إصبع:

(ناقد وأكاديمي / عميد كلية الآداب السابق، ونائب رئيس جامعة فيلادلفيا للشئون الإدارية والمالية)

لابد من دراسات أكاديمية، ترصد برامج مسابقات الشعر:

أنا أعتقد أن مسابقات الشعر قامت أساسًا ليس بهدف رعاية الشعر والشعراء، كما يبدو في الظاهر، ولكن بهدف جني الأرباح، فمن وراء إرسال رسائل التصويت على الشاعر الفائز، يتم تحصيل ملايين الدنانير، وهذا كله يدخل جيوب حيتان الإعلام، والشاعر الفائز هو من حقق أعلى الأصوات، وليس من حقق أعلى مستوى فني من الشعر. وبالتالي لابد من دراسات أكاديمية، ترصد برامج مسابقات الشعر، وتستثمر هذا الكم الهائل من الشعراء في الوصول إلى شعراء حقيقيين، فمن يفوز في مثل هذه المسابقات يكون نجم فضائيات، وليس بالضرورة شاعرًا حقيقيًا، والدليل على ذلك، أنه سرعان ما يخبو هذا النجم ولا نعود

نسمع عنه شيئًا. بينما الشاعر الحقيقي تكون له رسالة، يموت هو، وتظل رسالته نابضة بالحياة.

لكن هذا لا يعني أن المطرب سيئ أو أن الموسيقى سيئة، وكذلك الأمر في مسابقات الشعر. فثمة مشاركون في هذه المسابقات هم فعلًا شعراء بمعنى الكلمة، ولكن بحاجة أيضًا لنقاد ليأكدوا للسامعين أنهم فعلًا أمام شعراء، وكذلك لابد من دراسات أكاديمية، ترصد برامج مسابقات الشعر.

وكذلك الأمر في المسابقات الشعرية الفضائية، لا تستطيع التمييز بين الشعر الحقيقي، وبين صوت المشارك في المسابقة، فأي كلام يقال بصوت مرتفع وفق إيقاعات، قد يظن السامع أن له معنى.

على أية حال، يجب أن لا نركز على الجانب السلبي لهذه المسابقات، فهي تنطوي على كثير من الإيجابيات، أبرزها تشجيع الشباب على قرض الشعر.

2- د. هيثم سرحان:
(أستاذ الأدب العربيّ وتحليل الخطاب – قسم اللغة العربية – جامعة قطر)

الفضائيات مارست تأثيرًا سلبيًا في نشر الشعر العربي، وهذه أسبابها:

الحقّ أنّ حالة من الذهول باتت تنتاب متابعي الشعر العربي ومُحبيه المُخلصين؛ نتيجة ما وصل إليه من مآلات بائسة؛ ذلك أنّ الشعر العربيّ يواجه مصيرًا غامضًا؛ بسبب اختلاف العادات الثقافية، وتبدّل القيم المرتبطة باستقباله وتلقيه. لقد ظل الشعر العربيّ يحافظ منذ ما يزيد على أربعة عشر قرنًا على حضور طاغٍ في الوجدان الاجتماعي، ونظريات المعرفة والأفكار السياسية العربية، ولعلنا لا نجد شعرًا استطاع أنْ يرافق الأحداث الكبرى، وأنْ يتابع التحولات، كما فعل الشعر العربي، الذي تمكّن من إعادة إنتاج الحساسيات العربية، ورصد هواجس الإنسان العربي وأسئلته كلها، والاحتفاظ بذلك كله في سجل شعريّ، له أوّلية تتجاوز النصّ المقدس نفسه.

ونحن نجتاز العقد الثاني من الألفية الجديدة، أصبح الشعر غريبًا عن وجداننا، وحاجة فائضة عن حاجاتنا. إنّ المأساة الكبرى لا تتمثل في مصير "المسخ" الذي آلت إليه الشعرية العربية، وإنما في المسخ الذي قبلت به عاداتنا الثقافية، وأقرته تقاليدنا، دون أنْ يرفّ لها جفن، أو يخفق لها قلب.

لقد كان للشعر العربي طموح كبير، وصل إلى درجة أصبح فيها "مصدرًا للمعرفة"، كما هو الحال في ما أقرّه النقّاد الأوائل، بل إنّ الشعر – كما عبّر عنه محمود درويش، في شهادته حول الذكرى الثلاثين لرحيل السّياب – يمنح الناس فرصة تجديد "إقامتهم على الأرض: أرض اللغة، ولغة الحلم"، وأنّ كتابة القصيدة الشعريّة، من شأنه "أنْ يجعل الأرض أكثر اتساعًا"، كما يقول أدونيس.

أمّا في هذا الزمن، الذي تغوّلت فيه حداثة المدينة العربية، وأنظمتها، ومؤسساتها الشاملة، والعصبيات العرقيّة، والمذهبيّة، والطائفيّة على الإنسان - فإنّ الشعر غدا لازمة احتفالية وتزيينية، بعد أنْ كان يسعى إلى تأسيس حداثة جذرية، تنقذ الإنسان من آفات العصبيات والهويات القاتلة. وبعبارة أخرى، فإنّ النظام الذي أبعد الشعر وأقصى الشعراء، وحرم الناس من فردوس الشعر، هو الذي أجج التطرّف وأذكى العصبيات واللامعنى، وأدخل الناس في أتون العدم.

وبالعودة إلى موضوع الشعر والفضائيات، فإنه يجب مراجعة نظرية الوسائط الإعلامية الجديدة والثقافة الرقميّة، التي غزت بيوتنا، وقضت على خصوصياتنا وحساسياتنا الثقافية؛ فهذه الوسائط، بما فيها الفضائيات، عمدت إلى انتهاك اللغة، عن طريق خلق بلبلة لغويّة، تتعايش فيها الضديات تعايشًا سافرًا؛ الأمر الذي يجعل من حضور الشعر في الفضائيات حضورًا عابثًا، لا يمكن فصله عن السفور الذي تمارسه الفضائيات، وهي تنتهك المعنى، وتجتاح مفاهيمنا، وتقضي على آفاق توقعنا، وتحولنا إلى جمهور من المشاهدين في صيغة رعيّة.

وبهذا المعنى، فإنّ برامج الثقافة التي تعرضها الفضائيات، لا تهدف إلى تقديم وجبات ثقافية حقيقية، وإنما تسعى إلى إظهار الاحتشام، وإخفاء حالة السفور المعيبة التي تمارسها وهي تقدّم للإنسان وعودًا بهتك ثوابته وقناعاته، وإيصاله إلى مرحلة الطيش الكامل.

هكذا يتم التعامل مع الشعر، بوصفه وصلات غنائية هابطة، أو مقطعًا من مارثون، أو برنامجًا يرضي غرور فئة من القائمين عليه. أما برامج "أمراء الشعر العربي"، و"شعراء المليون"، فهي لا تنظر إلى الثقافة بوصفها مكوّنًا فاعلًا في الثقافة الاجتماعيّة، ولا تتعامل معها انطلاقًا من كونها قوّة مؤثّرة في التغيير والحراك الشامل، وإنما هدفها ملء المساحات والفراغات في الجدول الزمنية للفضائيات العربية، وبهذا المعنى، فإنّ تلك الفضائيات تهدف إلى "تكثير" برامجها، ومكاثرة فعالياتها، وحشد العناصر الكفيلة بإضفاء شيء من التنويع الذي لابدّ منه.

ولعل الظاهرة البارزة، تكمن في أنّ الفضائيات مارست تأثيرًا سلبيًا في نشر الشعر العربي لأسباب كثيرة، أبرزها: أنّ الفضائيات، ومن يقوم عليها لا تولي الشأن الثقافي اهتمامًا حقيقيًا، خلا بعض التغطيات والتقارير الثقافية السريعة، علاوة على أنها لم تعمل على استقطاب إعلاميين متخصصين ذوي مرجعيات أدبية وتقدمية. ليس هذا فحسب، بل أستطيع القول: إنّ الفضائيات مارست تشويهًا فعليًا للشعر، وأفسدت الذائقة الشعرية، ونفّرت الجمهور من الشعر، بعد أنْ عمدت إلى إعداد برامج هزيلة، حوّلت الشعر إلى مباريات فاشلة، وحولت

الشعراء إلى مجرد كائنات تسعى إلى الفوز والتباري، وصنعت من النقاد موظفين ومنشّطين ثقافيين، وجعلتهم يمارسون فعل الإشهار والتزوير وصناعة النجوم. هكذا يغيب الشعر وتختفي رموزه الحقيقية من الشعراء، الذين يرفضون المشاركة في هذه الرداءات، وأن يساهموا في صناعة الميوعة الثقافية.

3- **أ.د. منتصر الغضنفري:**

(أستاذ الأدب العباسي في قسم اللغة العربية / كلية التربية / جامعة الموصل)

ان يُترك الحكم على النص وناظمه للجمهور امر غير صحيح:

ليس من شك في أن للشعر منزلةً خاصة في نفوس العرب، فهو ديوانهم ولسان حالهم مذ عرفوا الحرف، وعبروا به عن مكنونات نفوسهم، فكان من الطبيعي أن يحتفلوا به نصًّا وقائلًا. وإذ كانت السليقة فيما مضى نقيةً صافية، غدا من الطبيعي، بل من الحتمي أن يكون للسامعين / المتلقين الدور المهم والأساس في تقويم النص الشعري، والحكم عليه بالبقاء والذيوع، أو الانحسار ثم الموت.

أما اليوم، وبعد أن ما عدنا نتقن أساسيات لغتنا، ولا نفقه أصول هذا الفن، أرى أن ترك الحكم على النص وناظمه للجمهور أمر غير صحيح في المسابقات التي تنظمها وتتهافت عليها الفضائيات، ولاسيما مع خضوع التصويت على الشعراء ونصوصهم لاعتبارات شتى: شخصية / مصلحية، أو عشائرية / قبلية، أو سياسية... إلخ. الأمر الذي يعني أن الحكم بجدارة هذا الشاعر أو ذاك بالفوز والتميز غير دقيق - في أحسن الأحوال وأبعدها عن سوء الظن -، مع احترامنا الشديد لأعضاء لجنة التحكيم، أشخاصًا وثقافةً وخبرةً، وربما دورًا (مُفتَرَضًا) - وأؤكد مفترَضا - في توجيه آراء الناس وأصواتهم، من خلال تعليقاتهم وتعقيباتهم النقدية على النصوص. وإن كان للحالة برمتها جانب إيجابي لا يُنكَر، يتمثل في إعادة الاعتبار لهذا الفن الأدبي الأصيل وأصحابه، وعلى وفق أصوله الصحيحة الدقيقة في زمن الثقافة - إن صح أن نسميها ثقافة - الإلكترونية السريعة وغير المنضبطة.

4- **علي سفر (ناقد سوري):**

برامج تبحث عن شعراء يلبون حاجة الذوق السائد:

تجربة الفضائيات العربية مع الشعر، لم تنصف الشعر ولم تخدمه أصلًا حتى هذه اللحظة، فهنا لا نجد سوى بعض البرامج التي تتوجه إلى عرض تجارب بعض الشعراء المكرسين لدى الجمهور، وهؤلاء الشعراء يمرون فيها كما يمر المبدعون في المجالات الفنية والإبداعية الأخرى. إننا وباستعراض لمجمل النتاج البرامجي العربي، لا نجد برنامجًا يهتم بالشعر، كما يتم الاهتمام بالسينما مثلًا، وهنا يجب أن نسأل: هل الشعر مادة غير تلفزيونية كي تشيح أنظار القائمين على الفضائيات عنها؟

البحث عن الجواب يحيلنا إلى نظرة الفضائيات إلى المادة الثقافية عمومًا، وهي نظرة لم ترتق فعليًا إلى أهمية الثقافة، وبقيت متأخرة عنها؛ وذلك لأسباب كثيرة ليس هنا المجال لذكرها، ولكن الشعر من بين أغلب الفنون، بقي يتيمًا، وبينما لجأت بعض الفضائيات إلى صناعة برامج تحاول البحث عن شعراء يلبون حاجة الذوق السائد من مثل (شاعر المليون)، و(شاعر الخليج)، و(أمير الشعراء)، وغير ذلك - فإن نتائج هذا المسعى كانت كارثية على الشعر ذاته؛ فقد تم تكريس أنماط محددة من الشعر في هذه البرامج، من مثل الشعر النبطي، وهو نمط شعبي له عشاقه، وأيضًا شعر التفعيلة ذي البنية الخطابية الغنائية، وخارج هذين النمطين اللذين تداولتهما الشاشات، كانت الأنماط والأنواع المغايرة خارج جنة الفضائيات.

الفضائيات العربية - رسمية أو خاصة - لن تستطيع الإحاطة بالشعر، فالشعر لم يعد ذلك المفهوم الذي ورثناه عن الأجيال السابقة، بل بات - وعبر تطورات العصر، وما تفرضه من تغيرات في بنية القصيدة العربية - أكبر من أن تعتمد له معيارية محددة نتفق عليها جميعًا، كما أن الفضائيات بوصفها مؤسسات ربحية، لن تبذل جهدًا لا يدر عليها عائدية من نوع ما، ولعل الإنقاذ الوحيد للعلاقة بين الشعر وبين الفضائيات، قد يأتي من الفضائيات الثقافية، وهنا يجب علينا - بوصفنا مساهمين في صناعة المشهد الشعري والتلفزيوني في آنٍ معًا - أن نبحث عن آليات لتقديم القصيدة عبر التلفزيون بأدوات تلفزيونية، وبما يمنح الشعر حضوره الخاص عبر اللغة البصرية، فقد ذهب الزمن بصورة الشاعر الذي يجلس على منبره، أمام سطوة الأدوات التلفزيونية (كاميرا + غرافيك)، التي تقول لك أعطني مجازك، لأعطيك الخيال عبر الصورة.

5- ميسون النوباني (ناقدة أردنية):

أصبح الشعر مادة للتكسب:

تؤدي الفضائيات دورًا كبيرًا ومهمًا في انتشار اسم الشاعر وشهرته، ولكنها لا ترفع من مستوى الشعر والذوق العام، على العكس من ذلك ربما تقلل من قيمة الشعر الجيد، وتروج على الأرجح للشعر البسيط، الذي يتناسب مع أذواق العامة؛ للترويج والإعلام والمكاسب المادية.

كان الشعر في العصر الجاهلي يتخذ مكانة متقدمة اجتماعيًا وسياسيًا، حتى إن التجار في سوق عكاظ كانوا يستغلون اجتماع الناس من أجل المنابر الشعرية، فيحضرون بضائعهم للاتجار بها، وهذا ما يجعلنا نشير إلى الشعر على أنه قوة مؤثرة في الاقتصاد، بل إن التكسب من خلال الشعر بمدح أصحاب المكانة السياسية والاجتماعية في العصر الجاهلي كان أقل من العصور اللاحقة، فقد كان الشاعر ناطقًا باسم

القبيلة، يعبر عن ضميرها، وضمير المجتمع في تلك المرحلة.

تغير دور الشعر على مدار التاريخ، فأصبح الشعر مادة للتكسب، ولو أن الأمر بقي على ذلك لحفظنا الفن؛ فالمتكسب والمتكسب منه على درجة من الذوق، سمحت لنا بالنظر إلى النماذج الشعرية التراثية على أنها نماذج تمثل درجة عالية من الرقي، وهي في أية حال لم تهمش المعاني الإنسانية، غير أن الآية انقلبت تمامًا في المرحلة الأخيرة، فصار الشعر في خدمة أصحاب رءوس الأموال من مؤسسي الفضائيات، وصار الشعر أداة لتحقيق مكاسب مادية مجانية، بل إن طبيعة المسابقات الشعرية، صارت تسوق للشعر الذي يروق للعامة، الذين يفضلون البسيط والسهل من الشعر.

أما اللجان والمحكمين، فقد طابقت غاياتهم غايات رؤسائهم من المتكسبين، فهم لا ينفصلون عنهم، بل هم جزء من البرنامج، أو السياق الذي هدفه الأكبر هو المال، وليس الشعر ولا الشعراء.

وفي المحصلة، يفتقد الشاعر في الوطن العربي اليوم إلى منبر حر، يتناول النصوص الأدبية، وفق معايير نقدية ناضجة، يمكن الركون إليها.

6 - خيرة بلقصير:

(ناقدة جزائرية مقيمة بالأردن)

المنفعة بين الفضاء المرئي والشعر رهينة إدارة واعية:

يقول المفكر والأديب والشاعر المصري الكبير عباس محمود العقاد: "الشعر حياة أو سلعة، إن يكن حياة فهو في الروح، وإن يكن سلعة فهو في السوق".

الشعر أداة، يقوم عليها فكر مجتمع بأكمله .. وتند بشد قلب المجتمع .. إنه إن لم يكن وسيلة لخدمة قضايا الوطن والمجتمع، يحمل إسقاطات بناءة وجمالية وفنية، فهو أداة عقيمة، لا تمثل سوى نفسها. وبالرغم من تواجد بعض الفضائيات التي تروج للشعر والشعراء، قد يظل الكثير منهم أعراب هائمون في الصحاري، أو صعاليك من ذلك الزمن البعيد، في حين تغيب رهانة الموضوع والساعة تلك القنوات، في حاجة إلى فكر وعلم، قائم على أسس، تضعها منظومة إعلامية هادفة، يديرها نخبة من المثقفين والشعراء، فليس الشعر بحلبة للمصارعة، وجعل مثل هذه المسابقات لا تختلف كثيرًا عن فكرة تلفزيون الواقع، المبني على الإثارة والصخب والعنصرية في بعض الأحيان، يجعلنا نفكر في إزالة هذه الفكرة المبنية على العشوائية والتجارة. في نفس الوقت، يمكننا القول إن القنوات التي تدعم فكرة الشعر والشعراء، تبقى فكرة مهمة تعزز اللغة العربية؛ فقد تخرج الكثير من الأسماء الموهوبة، التي تملك عمقًا ثقافيًا وحضاريًا وتاريخيًا. تبقى المنفعة بين الفضاء المرئي والشعر رهينة إدارة واعية، تأسس لهدف سامٍ، هو تثقيف جيل

جديد من الشعراء، قبل التفكير في المردود المادي .. ولحد الساعة تبقى الفكرة شبيهة بالمدينة الفاضلة.

7 - **مهدي نصير:**

(ناقد .. رئيس رابطة الكتاب في إربد)

تحول الشعر من مؤثر في الجمهور إلى مُنتج تجاري:

إذا قرأنا علاقة الشعر بوسائل الإعلام المختلفة عبر العقود الماضية في أكثر من بلد وأكثر من ثقافة - سنجد أن دور وسائل الإعلام المرئية تحديدًا، كالفضائيات، اقتصر على دعم منتجي الشعر، عبر مؤسساته العضوية والحقيقية الحاضنة؛ كبيوت الشعر، ودوريات الشعر، وروابط الكتاب والشعراء، أما أن ينتقل هذا الدور إلى دورٍ حاضنٍ لأنواع معينة من الشعر، وترويجها بوسائل، بعضها تجاري، يستند على الربح المالي من التصويت - فهذه الفضائيات ساهمت في تحويل الثقافة إلى سلعةٍ تجارية، وتحويل للشعر من مؤثر في الجمهور إلى مُنتَج تجاريٍّ من منتجات رأسمالٍ تجاري، لا همّ له إلا تراكم المكتسبات والأرباح.

الشعر مُنتجٌ فنيٌّ عالٍ، له جمعياته وروابطه ونقّاده، وجوائزه يجب أن تكون من هذه الهيئات غير الربحية، وهذا ما يحصل في الثقافات التي تحترم الشعر والثقافة، والتي لجوائزها قيمةٌ معنويةٌ عاليةٌ، يسعى الشعراء إليها؛ لتعزيز تجاربهم الشعرية، لا أرصدتهم المالية.

8 - **إكرام بن حميدة: (ناقدة تونسية) :**

الشعر من خلال الفضائيات مبدؤه الربح هو الأساس:

الشعر من خلال الفضائيات، يعيش على مبدأ الربح هو الأساس، أكثر من أنها وسيلة لنشر ثقافة ما، أو شعر ما، أو تطوير التقنيات الأدبية، ولا يمكن القول إنه كان سببًا لجعل الشعر مفرغًا من معناه ومبناه الأصلي والسامي، فالكتابات الجميلة مازالت موجودة، ويمكن أن نحتفي بها في كثير من المناسبات واقعيًا وافتراضيًا.

غزو البرامج الشعرية أو الفنية على الفضائيات، بتأطير من أهل الاختصاص، لا يضر في شيء، ويمكن أن يقدّم فرصة للكثيرين، ودائمًا - حسب رأيي - البقاء للأجدر والأفضل.

هي برامج ذات أهداف مادية، وهدفها الربح بالأساس، وهذا أمر واقعي، لا يمكن نفيه؛ لارتباط الواقع بالمادية الكبرى، لكنني لا أنفي وجود علاقة نفعية في هذا المجال، إلا أنّ الموضوع معقد، ويحتاج إلى تحليل أعمق ودراسة أكبر؛ لأنه نسبي التحليل والنتيجة، ولا يمكن أن تكون الفكرة مطلقة بالكامل.

لكن البقاء للأجدر هذه كذلك نسبية، فقد يكون في مثل الفضائيات الخليجية للأغنى، أو الأوسم، أو من ينحدر من بلد فيه أكثر سكان، وسيكون التصويت له أكثر، وبالتالي يحظى

بنجاحه، ومروره إلى كل الدورات التقييمية، دون مراعاة للحرفية.

مع تطوّر هذا الزمان، وتطور وسائل الاتصال وتكنولوجيا الاتصالات، فإن الحديث هو عن تطور أسلوب إيصال هذا الإبداع، مهما كان، بطريقة تضمن انتشاره على أوسع نطاق، والتعريف به بأسرع السبل.

وجهة نظر الشعراء والمبدعين:

9- سناء الحافي (شاعرة مغربية):

المسابقات الفضائية جعلت من الشعر مادة للعبث:

كثيرًا ما تتردد في أذهاني مقولة: تكاثر الشعراء وقلّ الشعر، في زمن طفرة النص النقدي، ومن يتداوله بإسقاطاته وأدواته الأدبية، دون تحيز أو تكليف .. حيث كان للإعلام الرقمي دور كبير في انتشار المستشعرين، الذين اخترعوا أنماطًا تنسب للشعر، على حساب القيمة الفكرية والموروث الأدبي؛ إذ كان سلاح البعض للدخول إلى ساحة الأدب، عبر الإعلام الرقمي - سيف الثورات العربية والقومية المفتعلة على سبيل المثال، أحيانًا لكسب تعاطف الآخر؛ ليصبح بذلك المنجز الثوريّ نفسه موضع تساؤل حول ماهيّته وجدواه، وهو أمر قد يعمل كقوة شدّ عكسيّ، تستثمرها طوابير الانتهازيين وفيالق العسكر الفقعي القديم؛ لتقويض الحلم، والعودة إلى تلك الكهوف اللّزجة، التي كرّست عصورًا من الظلم والظلام.

لكن ما يستدعي منّا الوقوف طويلًا، هو وضع بعض القنوات الفضائية الشاعر في خانة التصويت، دون التركيز على قيمة المادة الأدبية؛ هدفًا منها في الكسب المادي، وجني الأرباح، وهذا ما يجعلني شخصيًّا أعتبره إهانة للشعر، مادامت المسابقات لا تربح بالنقد والقراءات العميقة والتحليل .. فالصراع الثقافي نشأ منذ ربع قرن، بين من يملكون التاريخ ومن يملكون الثروة، والمسابقات الشعرية تدخل في الأمر ذاته، والسيطرة المالية خطيرة؛ حيث جعلت من الشعر مادة للعبث فقط؛ وحيث إن المراكز الثقافية القديمة، مثل القاهرة ودمشق وبيروت وبغداد، أصبحت محل عدوان من المراكز الجديدة، التي تملك المال وإمكانية الإنفاق، وما يحدث في السنوات الأخيرة من ظهور برامج تستعرض الشعر كمادة مستهلكة، يوضح هذا، فتريد القضاء على المراكز القديمة، وإحلال الجديدة الموجودة في الخليج مكانها.

10- أنور الخطيب (شاعر فلسطيني مقيم بالإمارات):

العلاقة بين الشعر والفضائيات علاقة ملتبسة:

استبشر المثقفون خيرًا مع انطلاق الفضائيات العربية، وانتظروا أن تفرد مساحات

أوسع للبرامج الثقافية والأدبية والإبداعية بمجالاتها كافة، فتسلط الضوء على المبدعين وتجاربهم، باستخدام التقنيات السمعية والبصرية المتطورة، لكنهم أصيبوا بخيبة أمل، ولم يكن ما تحقق بمستوى طموحهم، بل إنه لم يلامس ضفاف ذلك الطموح، وبدلًا من ذلك، اتجهت الفضائيات نحو إنتاج البرامج الترفيهية (أغاني وموسيقى ومسابقات)؛ طمعًا بالربح الوفير، مستغلين ثورة الاتصالات في أبشع صورها، ونتج عن ذلك، سيل من برامج اكتشاف الأصوات الغنائية.

وحين لجأت بعض القنوات إلى إنتاج برامج ثقافية - استكمالًا للديكور الإعلامي - ظهرت ثقيلة الدم في التقديم والإخراج والمحاور، ناهيك عن الانتقائية الجغرافية الفجة، التي غالبًا ما تأتي على حساب المحتوى، ناهيك عن استعراض المذيعين والمقدمين لمعارفهم وثقافاتهم وإبداعاتهم، حتى يبدو وكأنهم يتنافسون مع الضيف، ولم أجد أغرب من مقدم برنامج ثقافي معروف، أنهى حلقته التي استضاف فيها نجمًا دراميًا كبيرًا، بقصيدة من (إبداعاته).

لا يمكننا إنكار أن بعض المحطات خصصت قنوات للشعر، أو للبرامج والمسابقات الشعرية، لكن هذا المنحى اختلط بهدف تجاري بحت، ولم يحقق سوى الانتقادات الدائمة. ومن جهة أخرى، هناك بعض القنوات التي تفرد مساحات واسعة للشعر الشعبي؛ بصفته الأكثر انتشارًا من الشعر الفصيح، بينما نحن في حاجة إلى برامج تنشر الوعي بكيفية التذوق الجمالي والفني للقصيدة الفصيحة أو الشعبية، وكيفية استقبالها.

لهذا كله، تبقى العلاقة بين الشعر والفضائيات علاقة ملتبسة، ليس بمعنى الغموض، ولكن بمعنى النوايا غير الصافية لتقديم الشعر الخالص، والتعامل معه بعيدًا عن الشللية أو الأساليب الفجة والممجوجة، والاستفادة من التقنيات كما استفادت الأغنية، فحتى اليوم، لا توجد قصيدة مصورة (فيديو كليب) إلا فيما ندر، وشركات الإنتاج لم تفكر في إنتاج ألبومات شعرية صوتية للشعراء، وبالتالي، ظل الشعر حبيس الأمسيات الضيقة. بينما تستطيع الفضائيات، أن تمرر قصيدة مصورة بين كل أغنية وأخرى، فالذائقة الجمالية العربية في خطر، والفضائيات تلعب دورًا في المزيد من الانحسار أو التطوير.

11 - صلاح حسن (شاعر عراقي مقيم في هولندا):

الفضائيات ساهمت بتشويه الشعر:

الفضائيات ساهمت بتشويه صورة الشعر العراقي، من خلال تقديمها كل من هب ودب على أنه شاعر، كما ساهمت في تراجع الشعر

الحديث، بتقديمها المفرط للشعر، ولأن الفضائيات في العراق كثيرة، فهي تبحث عن برامج تسد فيها الوقت الكثير الذي لديها، فلم تجد أفضل من الشعر لتقدمه للمشاهد؛ خصوصًا وأن هذه البرامج مجانية، ولا تدفع الفضائيات عنها مقابلًا ماديًا.

12 - **فاطمة الزهراء بنيس (شاعرة مغربية):**

اتمنى ان ارى مستقبلا قناة عربية، تهتم بالمشهد الشعريّ، وجلّ الفضائيات العربية لا علاقة لها بالأدب، فما بالك الشعر؟

الشعر فن نخبويّ بامتياز، حتى وإن خصّصت له بعض القنوات، حيّزًا ضيقًا في فضائها - فإنه يظل غير مُشاهَد، من طرف الجمهور العربي، الذي تفضّل أغلبيته الانكباب على المسلسلات المدبلجة، وبرامج الأزياء والموائد الشهيّة.

إحدى القنوات العربية، بادرت إلى بثّ برنامج خاص بالشعر، لكنه كان مقتصرًا على الشعر التقليديّ المحافظ شكلًا ومضمونًا، مما جعل جوهر الشعر يغيب عن البرنامج، أتمنى أن أرى مستقبلًا قناة عربيّة تهتم بالمشهد الشعريّ، بكل أطيافه وبكل أسمائه على اختلاف توجهاتها الإبداعية.

13- **حياة الأحميدية (شاعرة تونسية):**

الشعر اصبح سلعة او مادة إعلاميّة توجّهها الأجندات:

بات الشعر الآن، بالفضائيات العربية، الوجبة الدسمة التي تطرب لمسامعها بعض الآذان؛ لبراعة ناظميه وعذوبة معاني أبياته ودقّة بنية قصائده .. فصرنا نرى بكل قناة برامج، تعنى بهذا النوع المميّز والمحبوب من "الشو"، تارة من خلال برنامج شاعر المليون، وتارة أخرى من خلال أمير الشعراء، أو قافية وقصيدة، وصعاليك ولكن شعراء .. و .. ما شاء الله من برامج لا تحصى ولا تعدّ بالشاشات الملوّنة .. فانتقلت العلاقة تدريجيًا بين الشعر والتلفزيون، من علاقة تكاملية نفعيّة، إلى علاقة جدليّة ملتبسة .. طغى فيها كلّ شيء إلّا الموهبة .. فصرنا نلاحظ مثلًا محاباة المشتركين، حسب الجنسية، لا حسب بلاغة لسان الناظم والعقل المبدع .. فصارت الأعلام ورايات البلدان تغطّي فضاءات القاعات، بدل كلمات الشاعر المميّزة، أو عذوبة قصائده، ومما ينجرّ عنه بالضرورة من تذكية للنّعرات والتعصّب .. دون أن نغفل عن "محنة" التصويت، التي تمنح شركات الاتصال فرصة الثراء الفاحش، على حساب جودة المنتوج الشعري.

صفوة القول، صار الشعر - رغم ما يوفّره من متعة عظيمة للمشاهد وللمستمع - سلعة أو مادة إعلاميّة، توجّهها الأجندات، بحسب

تغيّر المزاج العام للأوساط السياسيّة والمثقفة، أي أنه لم تعد الأبيات تنظم حسب "مود" الشاعر الإبداعي وشطحاته الموصولة بجنّ الشعر .. أبدًا، فقد خرج الشعر من عباءة القول من أجل القول، ليلبس ثوب المصالح، ويدجّج نفسه برماح مسمومة، ليخوض حربًا لا ناقة له فيها ولا جمل.

14 - علي الزهيري (شاعر أردني):

لا يوجد دراسات متخصصة حول العلاقة التبادلية بين الإعلام الثقافي والمتلقي:

يمكن القول إن الأدب - بشكل عام - لا يحظى باهتمام إعلامي كاف، وليس الشعر على وجه الخصوص، فانطلاقًا من نشأة الصحافة العربية، التي كانت أدبية الطابع في معظمها وحتى يومنا هذا، يمكن القول إن المساحة الإعلامية المخصصة للأدب آخذة بالنقصان، والشعر هو صاحب النصيب الأقل بين صنوف الأدب.

وإذا أردنا صرف النظر تلقاء ما يحصل للشعر في الفضائيات، فسنرى بضعة برامج تهتم بالشعر في ظاهرها، وفي باطنها يختلف الأمر، فهي تخضع لقواعد الإنتاج التلفزيوني قبل كل شيء، فتهتم بطريقة العرض، وحجم الإثارة في التقديم، وليس المضمون، ولكن هذا لا ينكر عليها دورها في رفع مكانة الشعر عند المتلقي، وتلميع شعرائها المشاركين.

معظم هذه البرامج مسابقات بجوائز مادية كبيرة، ظهرت على الفضائيات العربية، ومعظمها خليجية، وبالأخص إماراتية، كان الهدف منها رفع مكانة الدولة وزيادة شهرتها، وجعلها قبلة للثقافة والأدب العربيين، وليس الشعر بحد ذاته، ولم يظهر على الفضائيات الأردنية سوى برنامجين أو ثلاثة، لكنها لم تضاهي قريبتها العربية.

لكن ما يجعل الأمر ملتبسًا، وغير قابل للجزم، هو ندرة أو انعدام الدراسات العربية السابقة في هذا الشأن، فالدراسات المتوفرة؛ إما تاريخية تسجيلية لتاريخ الأدب والشعر العربي، أو إعلامية وصحافية بحتة، ولكن لا يوجد دراسات متخصصة حول العلاقة التبادلية بين الإعلام الثقافي والمتلقي، والأمر بشأن الفضائيات والشعر خاصة، سوى بعض الأبحاث البسيطة التي تتحدث في العموميات، والمبنية بشكل كامل على النظريات الإعلامية المعروفة، كنظرية الاعتماد المتبادل أو نظريات التأثير.

15 - مهيب البرغوثي (شاعر فلسطيني):

هناك مؤسسات تعمل لخلق وتفريخ الشعراء بمعاونة الفضائيات:

أصبحت علاقة الفضائيات مع الإنسان، خاصة العربي، اقتصادية، وليس لها علاقة

بالثقافة، فمثلًا المواسم هي من يحدد السوق في الفضائيات.

فمثلًا في رمضان لا يمكن أن يعطوك زاوية لقراءة قصيدة، لكن أن يضعوا دعاية أو مسلسل هو قمة إنتاجهم الاقتصادي. أنا ضد المسابقات التي تؤطر الشاعر أو الأديب، وتخلق شعراء ونقاد، عبيدًا للمؤسسات، ففي فلسطين مثلًا هنا مؤسسات تعمل فقط لخلق وتفريخ الشعراء بمعاونة الفضائيات.

16- **عبد الله أبو بكر (شاعر ومدير تحرير مجلة بيت الشعر الإماراتية):**

لو غربلنا تلك البرامج اليوم، لقمنا برمي الكثير منها من شرفة آمالنا وأمانينا:

لو عدت إلى التسعينيات والثمانينيات، لوجدت أن الصحافة كانت حاضنة الشعراء، وبوصلتهم. هي من كشفت عن إبداعاتهم وأسمائهم. كرست البعض منهم، وأودت بتجارب البعض الآخر. التلفاز بدوره هو أيضًا وسيلة إعلام، ولكن الفرق واضح، ففي الصحافة أنت أمام نص صاف لا تسمعه بل تقرأه، أي أنه خال من محسنات الإلقاء والخطابة، وما إلى ذلك، من هنا يمكن القول إن الصحافة كوسيلة إعلام، أكثر حيادًا تجاه الموهبة أو الشعر بحد ذاته، إذا ما أردنا أن نصل إلى قيمة إبداعية حقيقية. ومع ذلك فإنك لا تستطيع أن تنكر دور التلفاز أيضًا في الكشف عن أسماء شعرية وازنة، صاحبة موهبة لافتة، وما حققته بعض البرامج التلفزيونية في الفترة الأخيرة خير دليل على ذلك، عندما قدمت هذه البرامج للجمهور شعراء لم تسعفهم لا الصحافة الثقافية - التي تم إعدامها، وأطلق رصاص الجهل على رأسها- ولا أي شيء آخر على الظهور أمام جمهور الشعر، للاطلاع على كتاباتهم وأعمالهم، وما اقترفته أيديهم وألسنتهم، ولعل المثال الأوضح على ذلك هو برنامج "أمير الشعراء"، لاسيما في دورته الأولى.

إذن، هناك دور إيجابي - قد يكون محدودًا - لا يستطيع أحد أن ينكره للبرامج الشعرية التلفزيونية، ولكن يبقى أن نقول إن بعض تلك البرامج جاءت لتقلد برامج أخرى، وتدخل في مساحة غير إبداعية، كما أن هناك أهدافًا تختلف من برنامج إلى آخر، وهذه الأهداف هي التي تحدد مقدار نجاح البرنامج، ومقدار خدمته للشعر كذلك.

وأرى أننا لو غربلنا تلك البرامج اليوم، لقمنا برمي الكثير منها من شرفة آمالنا وأمانينا. خصوصًا، تلك التي تثير الشفقة والضحك، بدءًا من عناوينها، وصولًا إلى سياسات الإعداد والتقديم فيها.

إن الشعر فوق كل شيء، هو سيد نفسه أولًا وأخيرًا، وإن كان من يكتبه شاعرًا بحق، فلا أعتقد أنه بحاجة إلى أي وسيلة تقدمه للآخر، أو

تكشف عنه، فهو الذي يعبّد طريقه، ويطوي كل مسافة فاصلة، يحمل وردة القول، لتتسلل رائحتها إلى كل ذائقة واعية.. ولا ننسى أن الشعر كالعطر تستطيع أن تشتمه منذ اللحظة الأولى لقراءته.

17 - منى عبد الله (شاعرة ومترجمة لبنانية):

الفضائيات أحلّت الشعر من اي قيد:

في عصر العولمة، بات العالم قرية صغيرة، فتطوّر الاتصالات فتح الأبواب أمام تعارف الناس من شتى الأنواع والجنسيات، فشبكات التواصل الاجتماعي لعبت دورًا بارزًا في انتشار الأعمال الأدبية، وفي شهرة كتّاب لم يكونوا معروفين من قبل، كما أبرزت مواهب، وسلّطت الضوء على أعمالٍ عظيمة لأناس بسطاء، لم يتح لهم الكتابة في بعض الصحف أو المجلات.

ولكن الأعمال التي تنشر على الفضائيات ومواقع النت هي أعمالٌ لا تخضع للرقابة والنقد من ذوي الاختصاص؛ لذلك نجد فيها الكثير من الأخطاء اللغوية، حتى أصبحت بعض الأخطاء شائعة، وكادت أن تصبح عُرفًا، وهنا تكمن الخطورة، التي تتمثّل بتدهور اللغة.

كما أن الشعر قد انحلّ من أي قيد، فأصبح كل من يرغب في البوح بما في داخله، يكتب الشعر الحر؛ لسهولته ولانفلاته من أي قيد، ولجهل الناس ومحبي الكتابة بأصول الكتابة الشعرية وبالقافية والوزن، ونجده يُلقّب نفسه بالشاعر.

18 - فاطمة طرابلسي (شاعرة تونسية):

للشعر المنزلة الأولى في التعامل مع الشعوب:

الفضائيات لا تتعامل مع الشعر على قدم المساواة، كما هو الحال مع الغناء، فمثلًا في العديد من الفضائيات - حتى لا أقول كلها - تقوم ببرامج مسابقات للأغنية، بينما لا نجد سوى برامج قليلة تهتم بالشعر، والإنسانية جمعاء تعلم أن الشعر هو ديوان العرب، وعلاقة العربي بالشعر هي علاقته باللغة الشعرية، ومنزلتها الإعجازية في الذاكرة العربية، فمعجزة العربي هي اللغة، وقوة القرآن في اللغة وإعجازه اللغوي، وأكثر الشعوب ارتباطًا باللغة وقدرتها هي الشعوب العربية؛ لذلك يجب أن تكون للشعر المنزلة الأولى في التعامل مع الشعوب، ويجب أن يعود للشعر دوره التاريخي، على الأقل الشعر الجميل قادر على امتصاص شحنات رهيبة من الفوضى، تطفو اليوم في بلاد العرب؛ ليعود الشعر للريادة والقيادة.

19 - عزت الطيري (شاعر مصري):

الفضائيات تقوم بمؤامرة كبرى لإجهاض الشعر:

الفضائيات أساءت للشعر إساءة بالغة، فلأنها وسيلة انتشار مذهلة، فهي لم تقدم لنا شاعرًا عربيًا جيدًا، بل قدمت أرباع الشعراء،

وأعشارهم، وأنصافهم، مما يحظى بذائقة الأميين وأنصاف المتعلمين وخريجي مدارس محو الأمية .. كما قدمت لنا هذه الفضائيات المرتزقة من الشعراء وأشباه الشعراء، وكان لها الفضل في سيادة الرداءة.

وأعتقد أن هذه الفضائيات تقوم بمؤامرة كبرى لإجهاض الشعر، فحين تقدم لنا هذه الأراجوزات، فهي تقول لنا هذا هو شعركم العربي الجديد، وها هم شعراؤكم .. مما جعلنا نترحم على الشعراء الكبار؛ كالجواهري وعمر أبو ريشة ومحمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم من الشعراء الحقيقيين والمنشدين البلابل، وجعلنا نترحم على الإذاعات العربية في القاهرة ودمشق وبغداد وعمان، التي كانت تخصص ساعات طويلة لبرامج الشعر العربي ولغتنا الجميلة، بل إن دولة كالإمارات العربية طرحت أسطوانات السي دي، وعليها آلاف الشعراء العرب القدامى والمحدثين، وعليها آلاف القصائد؛ لتجعلنا نحس بقيمة شعرائنا الكبار .. الفضائيات كانت ومازالت السبب الأول في انهيار الشعر العربي، حين قدمت – كما قلت – في برامجها ومسابقاتها ولقاءاتها هذه الأشياء!!

20 - **سعاد غيتو (شاعرة مغربية):**

المطلوب من هذه البرامج الفضائية الكثير من النزاهة والشفافية:

أستهل كلامي بشعر أبي البقاء الرندي: لكل شيء إذا ما تم نقصان .. دون شك الفضائيات أسدت خدمة كبيرة للشعراء الشباب؛ حيث صارت منبرًا أيضًا لتحبيب الشعر وتقريبه من أبناء هذا الجيل، خاصة والقراءة الورقية في طريقها إلى الانقراض، طبعًا ميزان القوى مايزال بحوزة الفضائيات والبرامج الغنائية، لكننا نتطلع إلى منافسة أقوى.

وسأخص بالذكر الشاعر الشاب المتميز تميم البرغوثي، الذي تعرفت عليه من خلال الفضائيات، فبرنامجي شاعر المليون وأمير الشعراء أثبتا أن هذا القطاع لا يخلو هو أيضًا من أرباح، وبالتالي قد يفتح شهية المتجبن، للأسف هو منطق الربح والخسارة يعم كل شيء، وهذه أول النقط السوداء في الحقل الأدبي الفضائي.

وأنت تترقب برنامجًا شعريًّا، تفرض على الجيل الصاعد من سكان البيت نمطًا آخر للثقافة، يتشبع به الطفل ويتأثر به .. الشيء الذي لا يستطيع فعله الديوان الشعري وهو على رفوف مكتبة البيت. المطلوب من هذه البرامج الفضائية الكثير من النزاهة والشفافية؛ حتى لا يصل الرديء إلى عقر مسامعنا، ويفسد الذوق الأدبي الشعري للجيل الصاعد، وهذه ثاني النقط السوداء في هذا الحقل الفضائي؛ حيث إنني لا أخفي أنني أحيانًا كنت ألمس تحيزًا

سارقًا لأحدهم في اللجان المشرفة وهو لا يستحق.

هناك فضائيات حاليًا تعرض قراءات شعرية، ليست بالضرورة مسابقات، وهذا أيضًا له أهميته.

وأمام كل المستجدات في الحقل الشعري، أستبشر خيرًا من الأيام القادمة.

21- اوس حسن (شاعر عراقي):

المسابقات الشعرية لم تهتم بالإبداع:

إن الشعر تراجع جمهوره، وخصوصًا بعد عقد التسعينيات، وانهيار المعسكر الاشتراكي، وسقوط معظم الأيديولوجيات الثورية والإنسانية، فأصبح الإنسان مستهلكًا منغمسًا في البحث عن لقمة عيشه، هنا انحسر دور الثقافة، ومنها الشعر، فأصبح المثقفون والشعراء كأي نخبة أو نظام متهاوٍ، يعيشون في قصور عاجية تفصلهم عن المتلقي والإنسان البسيط، جدران من العزلة الروحية .. هذا الانحسار المفاجئ للشعر والثقافة، ساهم مساهمة كبيرة بأن يكون الإعلام تجاريًا، والقنوات الفضائية مستهلكة، إضافة إلى عصر طغت فيه الصورة على الكلمة، وازداد دور التكنولوجيا بشكل كبير، وشمل جميع مناحي الحياة، لكن هذا لم يمنع من ظهور قنوات فضائية - وخصوصًا في الآونة الأخيرة - مهتمة بالشعر والمسابقات الشعرية، ألقت الأضواء على كثير من الشباب المبدعين.

لكن هذه المسابقات الشعرية بحد ذاتها لم تهتم بالإبداع؛ لأنها كانت تحكم على النص الشعري من خلال كتب وتنظيرات، تؤطر حرية التعبير خارج النص، فهي أيضًا لم تقبل الشباب المبدعين الذين كتبوا الشعر الحر أو القصيدة النثرية بأسسها السليمة. القنوات الفضائية بدورها أيضًا لم تلق الضوء على الشاعر الحقيقي المبدع الذي يستحق الاهتمام والمتابعة والتشجيع، بل سعت وراء أشخاص، صنعهم الإعلام والواسطات والعلاقات الإخوانية، وهذا لم يمنع من وضع بعض القنوات الفضائية خططًا للبرامج الثقافية، لكنها مختلفة بين فضائية وأخرى.

ساعدت الفضائيات على انحطاط القصيدة العربية الحديثة، وابتعاد الجمهور عنها، مما أدى إلى اهمال الشعر إهمالًا كليًا على الصعيد الإعلامي.

يكمن دور الإعلام والفضائيات أحيانًا في تغطية المهرجانات الشعرية تغطية سريعة؛ لغرض التحقيق الصحفي أو المادة الإعلامية، وليس من أجل جوهر الشعر، فالشعر الحقيقي لا يحيا بالأضواء والبهرجة والتصفيق .. الشعر الحقيقي يكتب الخلود لصاحبه، ولو بعد مائة عام. نحن نتمنى من القنوات الفضائية أن

تقرب بين الوسط الثقافي والوسط الإعلامي، وذلك عن طريق بث برامج ثقافية متخصصة، يشرف عليها كادر متخصص بالأدب والشعر.

22- **رياض الغريب (شاعر وكاتب ومدير البرامج الثقافية في إذاعة بابل بالعراق):**

الفضائيات تمرر الشعر لفضاء أوسع:

أعتقد أن الشعر رسالة وموقف، وقضية تسويق الشعر عبر وسائل إيصال متعددة الأغراض، قد يعرض الشعر إلى عدم الفهم، وربما يجعله في دائرة الشك من استخدام وسيلة ما من وسائل الإيصال، ولو افترضنا أن هذه الوسيلة هي قناة فضائية .. فقد يقع الشعر في التباس رؤية الناس لهذه القناة، وتوجهاتها، وطرق تمويلها، والجهات الداعمة، وإدارة تلك القناة، وبالتالي ينسحب الأمر على الشعر ومنتجه، وتكون النتيجة أن الشاعر يصبح - بدون وعي منه أو بوعي - تابعًا لتلك القناة التي تسوق شعره من خلال برنامج ما، أو مجموعة برامج متعددة الأغراض والرؤى.

نحن نعتقد أن تسويق الشعر وإيصاله لأكبر عدد من المتلقين، ضرورة لابد منها، ونحن عادة نشعر بالقلق من تسويق نتاجنا الشعري؛ كوننا مازلنا نشك في نوايا الآخر، وتلك واحدة من المشكلات التي تجاوزها الغرب، وأصبحت العلاقة ما بين الشاعر ووسائل الاتصال المتعددة علاقة نفعية تبادلية، وبهذا حقق الشاعر غايته دون ريب أو قلق؛ كون أن وسائل الاتصال التي يتعامل معها معلومة المصادر، والجهات القائمة عليها، والأغراض التي من أجلها تعمل.

بعض الفضائيات حولت الشعر والشعراء إلى سلع تجارية، تتعامل بها وفق رغباتها، وبهذا فقد الشعر والشاعر قيمته ورسالته، وبعضها سوق الشعر لأغراض سياسية، الغاية منها تحقيق أبعاد سياسية، تتعلق بتوجهات تلك القناة، لكننا مازلنا نعتقد أن الشعر والفضائيات أمر لابد من وجوده؛ حتى يستطيع الشعر الخروج من دائرته الضيقة لمديات أوسع، وتكون دائرة التلقي أكبر؛ باعتبار الفضائيات واحدة من وسائل الإيصال والاتصال السريعة، التي يمكن أن تمرر الشعر لفضاء أوسع.

23- **آنو السرحان (شاعرة أردنية):**

لا اقتنع بفكرة التصويت لشاعر:

إن الشعر مثل الغناء، مثل أي فن على الساحة، وقد تصنع الفضائيات مواهب رديئة بدواعي الجاهيرية، كما هناك "ستار أكاديمي"، هناك "أمير الشعراء"، ذلك الذي لا يعني أن أيًا منهما قد يُنتج إبداعًا حقيقيًا.

لا أقتنع بفكرة التصويت لشاعر، المسألة يدخل فيها التصويت لأجل الانتماءات الضيقة للشخص أو جنسيته وغير ذلك، متناسين الانتماء والتحيّز للكلمة والقصيدة.

القائمون على تلك البرامج، لا هدف لهم إلا الربح المادي البحت، والحصول على نسبة إعلانات، بالاعتماد على فئة جديدة من الجمهور غير المهتمين بالتصويت في برامج المواهب الغنائية.

24- سوسن جميل حسن (روائية وكاتبة سورية):

لا يمكن استخلاص نتيجة تحمل حكم قيمة بالنسبة لتأثير الفضائيات في الشعر:

نحن نعيش في عصر الوسائط والعولمة والانفتاح اللامشروط، بالإضافة إلى أهمية التسويق والإشهار والاعتماد عليهما في كل الميادين، ومن بينها ميدان الثقافة والإبداع. لا أظن أن أحدًا يمكن أن يقلل من أهمية دور الإعلام، وخاصة الفضائيات، في التأثير على الثقافة المجتمعية، وبالتالي في الثقافة كمنتج بشري، وإذا كان من الواضح الدور الذي تلعبه هذه الفضائيات بالنسبة إلى الشعر في الوقت الحالي، فلا يمكن استخلاص نتيجة تحمل حكم قيمة بالنسبة لتأثيرها في الشعر، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار عمر الفضائيات، ومساحة انتشارها، الذي يمكن الحديث فيه عن عقدين ونيف، لكن المتابع لنشاطاتها وبرامجها، يمكن أن يرى توجهًا نحو الاهتمام بنمط معين من الشعر وإغنائه، دون غيره، فالمسابقات التي تجرى على الفضائيات، وترصد لها أموال طائلة تشترط شكلًا معينًا من الشعر، وهو الشعر الكلاسيكي الفصيح، ومنها ما يركز على الشعر النمطي الخاص بمناطق معينة، وهي بهذه الطريقة تروج لشعر يعجز عن احتواء الحداثة بكل تجلياتها، بل ويعيدنا إلى الشواغل والقيم التي كان الشعر يكرسها منذ عقود طويلة، عدا أن معايير القيمة المتبعة، والتي تزكّي القصائد للفوز، لا علاقة لها بالنقد بالشكل المطلوب، فهي أساسًا تقوم على توزيع المهمة بين فريقين، فريق اللجان التي تعتمدها الفضائيات، وهي ليست كلها متخصصة بالنقد الشعري أو الأدبي، وفريق آخر أوسع وأشمل بكثير، هو فريق المشاهدين، الذين يصوتون بواسطة وسائط الاتصالات، أي أن المال والتمويل يلعبان دورًا قويًا آخر في النتيجة، لذلك لا يمكن اعتماد الفضائيات كمرجع لإبراز الأفضل، أو لعكس الصورة الواقعية للشعر، كنشاط ثقافي شعري بشري، فأول شرط للإبداع هو الحرية، ولا يمكن أن تفرض شكلًا واحدًا وأنساقًا ثقافية محدودة على الشاعر، وتنتظر منه إبداعًا حقيقيًا. يمكنني القول بالنتيجة أن العلاقة بين الشعر والفضائيات تندرج في إطار الصراع بين الأجندات الثقافية، التي تمثل الفضائيات منابر مهمة من منابرها، ويمثل الإشهار والتسويق أداة من أدواتها الفاعلة بقوة.

25 - أميمة الناصر (قاصة وناقدة أردنية):

هل استطاعت الفضائيات اختراق مفهوم "نخبوية الشعر":

بداية، أتساءل: فيما إذا استطاعت الفضائيات اختراق مفهوم "نخبوية الشعر"، وتقديمه كمادة جمالية ثقافية لشريحة واسعة من الناس، ممن يتذوقون الشعر، أو ممن لديهم الاستعداد الفطري لتكوين ذائقة جمالية أساسها الكلمة.

وهل استطاعت الفضائيات بمختلف برامجها التي تُعنى بالشعر، إخراجه من بين دفات الكتب، وبرجوازيته العالية، ومحدودية المسافة التي يتجول بها؛ ليرافق الناس في تفاصيل حياتهم اليومية، متغلغلًا في وجدانهم، قادرًا على إدخال الشمس والهواء والحب والحياة برمتها من خلف شبابيك، طالما كانت مغلقة.

سأكون متفائلة وأقول: إن ثمة تغيير إيجابي فرضته الفضائيات في تقريب الشعر إلى وجدان الناس، واعتباره مادة مهمة في تشكيل وعي الناس؛ ليكونوا أكثر بصيرة بواقعهم، وما يريدونه من مستقبلهم، باعتبار أن الشعر والأدب عامة لا يمكن فصلهما عن الواقع. لكنه تغيير محدود محكوم بالفكر وسياسة تلك الفضائيات، التي تدار بها تلك البرامج المعنية بالشعر.

أما عن نوعية تلك البرامج التي تقدم الشعر، فهي تختلف، سواء في المستوى الإبداعي، أو في الغاية والهدف منها، فهناك برامج نخبوية، هاجسها تقديم الإبداع وإرضاء ذائقة النخبة من المشاهدين، الذين لهم صلة بالشعر بطريقة أو بأخرى .. تقدم تجربة الشعر الحقيقية، بما فيها من انفتاح على "أنا" الشاعر ومحيطه، ممتدة إلى تجلياتها الروحانية والكونية؛ باعتبار أن الشعر يحمل فلسفة الشاعر الخاصة، وهي كما أرى برامج قليلة محدودة.

وهناك برامج تعاملت مع الشعر والشعراء كمادة إخبارية إعلانية سريعة الإيقاع، الهدف منها تعريف المشاهد بالمستجدات من الإصدارات، وتغطية ما يتعلق بالشعراء من أخبار، وهي برامج لا تقدم تجربة الشعر، وليست معنية بالغوص عميقًا في تقديم المادة الخبرية.

لاشك أن دورًا فاعلًا ومؤثرًا يمكن أن تلعبه الفضائيات في تعزيز ثقافة الشعر، وإعطائه دوره الحقيقي في حمل هواجس الإنسان، والتعبير عن مجمل قضاياه الوجودية والحياتية، بعيدًا عن لعبة الربح والخسارة.

وجهة نظر الصحفيين والكُتّاب:

26- جنات بومنجل (كاتبة وإعلامية جزئرية مقيمة بالإمارات):

مسألة التصويت تظلم الكثير من التجارب الشعرية الجادة:

أعتقد أن العلاقة بين الشعر والفضائيات يمكن أن تكون تفاعلية تكاملية، يخدم فيها الإعلام الشعر، فيقدمه للمتلقي؛ ليستعيد الشعر أمجاده، كونه ظل لزمن طويل لسان العرب، يسجل أمجادهم، ويؤرخ لانتصاراتهم وهزائمهم أيضًا، ولعل رواده اليوم يسجلون أسماءهم في الذاكرة والتاريخ، لما لا يمكن تجاهلهم، خاصة وأن الرواية والسرد - بشكل عام - يسحب اليوم البساط من تحت أقدام السيد (الشعر)، حتى أن الكثير من دور النشر العالمية التي تخصصت في نشر دواوين الشعر، قد هجرته إلى الرواية.

إن الإعلام والثقافي منه بشكل خاص، بحاجة إلى هذا الفن الراقي؛ حتى تزدهر اللغة من جديد، فاللغة العربية أضعفتها الكثير من وسائل الإعلام الحديثة وحتى التقليدية، والتي عملت على نشر اللهجات العامية على حساب لغة الضاد.

إلا أن ما يعاب على هذه البرامج الشعرية، وخاصة المتعلقة بالمسابقات، أن التصويت يتم أحيانًا حسب البلد، وحسب قدرته على التصويت، وبهذا تظلم الكثير من التجارب الشعرية الجادة، على حساب القطرية، وشركات الاتصالات، والأمور المادية.

27- مروة كريدية (كاتبة وإعلامية لبنانية):

إنقاذ الثقافي من ازمته والإعلامي من تكراره سيكون هو الأساس في إنقاذ السياسي من خرابه الأيديولوجي:

يُعرب الشعراء التقليديون عن قلقهم وخوفهم من وسائل الإعلام والفضائيات، وأنها تعمل على تخريب الشعر الراديكالي، هذا التيار يَطرح الارتباط بين وسائل الاتصال والثقافة بطريقة إشكال منفصل، وكأنّ كلّ واحد منهما في مواجهة الآخر ومنفصل عنه، في حين أن مراجعة التاريخ تظهر أن اكتشاف وسائل الاتصال أحدث هزات ثقافية، وبناءً عليه فإن جدلية العلاقة بينهما قديمة قِدمَ التحوّلات التي شهدتها وسائل الاعلام نفسها.

فالعلاقة بين الثقافة والإعلام علاقة متحركة، والفصل بينهما ولو شكليًا يُعد خطأً منهجيًا بنيويًا، ويعوق عملية فهم تلك الحركة المتبادلة الدائرة بينهما. والإعلام كما العادات كما التقاليد كما الدين، كسائر مفردات التركيبة للمجتمعات، تتقاطع مع بعضها بعضًا، ولا يمكن فهم واحدة منها بمعزل عن الأخرى. وعندما يحصل تنافر بين ثقافة الشاشة والثقافة

المحلية أو الشعبية، فإننا نكون أمام انفصام ثقافي، وليس أمام حرب بين الثقافة والإعلام.

فعملية الفصل بين الثقافة والاتصال هي عملية واهمة؛ فوسائل الاتصال والإعلام تنخرط في جملة القيم التي تُنتجُها الثقافة، بما فيها الشعر بطبيعة الحال. فالانفصام الثقافي من الممكن أن يحصل بين أي مكونيْن، ذي مضامين متناقضة من مكونات الثقافة الواحدة، وأمام كل ذلك فإنه من الأهمية بمكان تحديد الإجابة عن أسئلة مهمة بدقة، مفادها: أي منتج فكري تريد وسائل الإعلام أن تقدم؟

من هنا، فإن المسئولية لا تقع فقط على وسائل الإعلام، بل على علاقة الشاعر بالإعلام، وضرورة انخراطه فيه، إذ يظهر الآن التباين الصارخ بين المنتج الشعري الفكري والمنتج الميدياتي الإعلامي، فالإعلامي اليوم من خلال الثقافة عامة والشعر خاصة، يمارس دورًا نخبويًا وانتقائيًا، مارسه قبله المثقف في عصر الصحافة المكتوبة.

حيث تطل علينا بعض الفضائيات يوميًا ببرامج ثقافية أو شعرية، ولهذه البرامج رموز ونجوم متفق عليهم في الغالب، وتتنافس إدارة البرامج في استقطابهم واجتذابهم، ومن حيث الضيوف تتكرر استضافة الشخص الواحد منها في أكثر من فضائية خلال فترة وجيزة، وأما من حيث مقدمي هذه البرامج، فقد أصبح البرنامج مرتبطًا بمقدمه، أكثر من ارتباطه بالفضائية نفسها، لذلك تنهال على بعض مقدمي البرامج العروض المالية المغرية كعامل جذب بين فضائية وأخرى، إذ تعدَّتْ مهمتهم التقديم إلى تقييم المواقف، وإطلاق الأحكام، فأصبح الإعلامي يتدخل في كل شاردة وواردة، لذلك وقعت معظم الفضائيات في التكرار والمشابهة في لحظتنا الثقافية، في ظل شيوع نمط الإعلامي الجاهز، المتورط في إعادة إنتاج ظاهرة الموضوعات المكررة، وأمسى الإعلامي - وخصوصًا في الفضائيات العربية - يمارس عقلًا مركزيًا، تكرست عوامله الوجودية والإجرائية بفعل انحسار عوامل ثقافة النهضة، وهذا ما يجعلنا نعيد السؤال - ولمرات متكررة - عن ضرورة تأهيل البرامج الثقافية لتكون فاعلة، وأعتقد أن إنقاذ الثقافي من أزمته والإعلامي من تكراره سيكون هو الأساس في إنقاذ السياسي من خرابه الأيديولوجي، وبالتالي تهيئة العوامل الموضوعية للحديث عن تنمية ثقافية فاعلة.

28- حنان بيروتي (كاتبة وقاصة أردنية):

ما يحدث إذن هو محاولة استغلال الشعر جماهيريًا:

لا أرى الأدبَ عامة، والشعر خاصة، فنًا جماهيريًا .. الأدبُ تأثيره غير مباشر، ووصول رسالته وبلوغ غاياته ليس آنيًا، وليس مبررًا

قريبًا، فالفن الجماهيري من غناء وموسيقى ورياضة تأثيرها مباشر، ورسالتها غالبًا ما تكون واضحةً قريبةً، ولهذا فهي جماهيرية بطبيعتها؛ ربما لأن المتلقين يسعون للسهل الخفيف القريب. محاولة الفضائيات إشراع نافذة الجماهيرية أمام الشعر أمر مشروع وممكن، وبالمقابل أمر شبه مستحيل بالنسبة للفنون النثرية كالرواية مثلًا.

الشعر أرقى وأصعب وأصدق وأعمق من بعض الفنون الجماهيرية، مثل بعض الغناء، والتي ينتابها الضعف والإسفاف، وكثيرًا ما يتدنى مستواها، لكنها تعلو جماهيريًا. إذن هو أحقّ بهذه الجماهيرية، شرط ألا يقدم تنازلات تطال القيمة الفنية، وألا يتقولب بحيث ينال رضى الجماهير؛ لأنّ العلاقة بين النجاح الجماهيري والقيمة الفنية الحقيقية والباقية، ليست محددة بقوانين ومرجعيات ثابتة ومنصفة.

ما يحدث إذن على الفضائيات هو محاولة استغلال الشعر جماهيريًا، وهو أمر مشروع، شرط ألا يخلع عن نفسه ثوب الألق والصدق والقيمة الفنية والجمالية الغنية والمترفعة، وألا يرتدي ثوب المباشرة والضعف؛ طمعًا في تحقيق جماهيرية مضلّلة ومضلِّلة.

كلُّ شيء في زمننا يتعرّض للتسليع .. فهل يمسُّ ذلك شرفة البوح، وركن الوجدان، وملاذ الروح .. الشّعر؟ أو ما تبقى منه في هذا الزمن المرّ؟!

29 - **محاسن الحمصي (إعلامية وكاتبة من الأردن):**

ما يقدم على الفضائيات لا يخدم الثقافة، بل يزيدها تشتتًا:

هل كان هناك إثراء للجانب الثقافي للجسم الأدبي المتمثل في (الشعر)، على صعيد الارتقاء، وإبراز جمالية وتطوير وتمكين الشاعر من إبراز هوية لشعر متميز، بعيد عن النفعية، ومصالح فضائيات، يهمها جذب المشاهد أولًا في برامج تخصص لها الملايين؟

لأنها في الغالب تقزّم التجربة الخاصة لكل شاعر برغبات (الجمهور، اللجان، التصويت)، وبالتالي دخول عناصر غريبة وهجينة إلى عالم مادي ودرامي، الغاية منه فائدة اقتصادية ومادية بحتة، فالجمهور يختار ابن بلده، وينحاز له، حتى ولم يكن في المستوى المطلوب، واللجان تعتمد المزاجية والمحسوبية.

ما يقدم على الفضائيات لا يخدم الثقافة، بل يزيدها تشتتًا؛ لأن الغاية منها أولًا وأخيرًا الربح السريع، مع إشراك من هم بعيدين عن المجال الثقافي والشعري كمشاهير الفن، أو الوجوه الجميلة؛ لتقديم هذه البرامج، وهي مشكلة يجب أن تحل بالحوار والنقاش مع المعنيين بالثقافة الخالدة، وليست الآنية والحالية؛ لأن

التراجع أصبح واضحًا وملحوظًا في زمن التكنولوجيا، وتوفر فوضى الانتشار السريع، دون رقابة للصالح والطالح والدخلاء.

30- **صفاء البيلي (إعلامية وكاتبة مسرح مصرية):**

الهدف الأسمى لهذه البرامج وهذه الفضائيات ربحي بحت:

حين يجد الشعر له ساحة ينطلق من خلالها لبراحه الذي ينشده، لا يحدث إلا من خلال برامج دعائية، كالبرامج المهترئة التي تقيم المسابقات الشعرية، والتي يبدو أنها تتساهل، فتسمح بالمشاركة لأنصاف وأرباع الموهوبين، والمدهش - للأسف - أن نقادًا كبارًا يشاركون في صنع أبجديات مهازلها على شاشات الفضائيات.

ولا يخفى على الفطنين أن الهدف الأسمى لهذه البرامج وهذه الفضائيات ربحي بحت، وبالرغم من كل هذا، فأرى أن فيه إيجابيات أكثر من السلبيات، التي سبق وعددتها، فيكفي طرح فكرة الشعر أو ذكر كلمة شاعر، التي كدنا ننساها في زحمة العواصف الإعلامية التافهة وبرامج التوك شو.

والشعر موجود شئنا أم أبينا، وحاضر طوال الوقت، فالأغاني التي تبثها الفضائيات شعر، واللغة الإعلامية التي يستخدمها مقدمو البرامج لانحكون جذابة إن لم تكن تطل فيها روح الشعر، لكننا نحتاج برامج متخصصة ومساحات صريحة للشعر بكافة اتجاهاته وأطيافه، بداية من الشعر التقليدي، حتى قصيدة النثر، وما بعدها بالعامية بكل لهجاتها والعربية الفصحى.

ولعل من أهم فوائد تواجد الشعراء على الفضائيات وصدحهم بأشعارهم، ترقية المشاعر والارتفاع بالذوق العام، بل والقدرة على اتخاذ موقف جيد تجاه ما يمر بنا من أحداث.

فهل يوافقني أحد في أن القائمين على الفضائيات لا يدركون الطاقة الهائلة التي يحتويها الشعر؟، ذلك الذي يمثل المؤثر غير المرئي لأي مادة إعلامية ناجحة.. فاستخدام أي مستوى من مستويات الشعر، جدير بأن يجعلك تقبل على هذه الفضائية أو غيرها.

فعلى سبيل المثال، أي برنامج ناجح في الفضائيات، سواء اتفقنا أو اختلفنا مع مضمونه، ستجد أنه يعد بشكل مركز من الناحية اللغوية، والتي لا تخلو من الصور الشعرية لإشباع الشعراء والمتلقين من جمهور الشعر.. بدرجة أو بأخرى.

إن ما نحتاجه، كشعراء أفنينا أعمارنا السالفة في محراب الكلمة، أن يكون الفعل الشعري حاضرًا عن قصد، وأن يكون ضمن صناعة البرامج الفضائية على اختلافها،

وتنوعها؛ فاللغة من أهم وسائط الرسالة الفضائية المرئية، وتكون مؤثرة وناجحة على حسب اقترابها وبعدها من اللغة الشاعرية.

31 - **سناء أبو شرار (روائية ومحامية أردنية):**

الشاشات الفضائية لن تصل أبدًا للقلوب:

لا يجوز أن يتحول الشعر إلى سلعة؛ لأنه بذلك يفقد أهميته الإنسانية؛ بكونه الصورة المنطوقة لمجتمع ما في عصرٍ ما، وفي زمانٍ ما. فماذا لو كانت هذه الصورة المنطوقة سطحية، مادية، تفتقد للعمق، تفتقد للصدق، هدفها - كل هدفها - الشهرة وجمع الأموال؟ ماذا لو تحول الشعر إلى مجرد كلمات مرصوصة بميزان صحيح، ولكنها خاوية، رغم تحدثها عن العمق، جافة رغم تحدثها عن المشاعر، بعيدة عن ثقافتنا رغم أنها تُقال بلغتنا؟ كل ذلك لأنها بيوت شعرية بلغة عربية سليمة، ولكنها بمشاعر مشوهة مادية ربحية خاضعة لقانون السوق، لذا حتى وإن وصلت بسهولة للآذان عبر كل الشاشات الفضائية لن تصل أبدًا للقلوب.. يكفي أن تقول لأي مستمع عربي بأن هذا الشاعر كتب هذه القصيدة بعد وفاة زوجته، بعد تحرير وطنه، بعد شفائه من مرض، أو بعد أي معاناة من أي نوع، ولكن بشعور صادق، فسوف نرى القلوب والعيون تُفتح سماعًا لهذا الشاعر، والذي لم يكتب شعره للشهرة بل كتبه فرحًا أو حزنًا أو تأملًا، أو مجرد كونه بحالة إنسانية روحية سامية، فهل يشعر أي منا هذا الشعور حين يستمع لهذا الكم من الشعراء، الذين ساهموا بجعل الشعر سلعة، أنتجت تبلدًا روحيًا، وليس شعرًا أيقظ النفوس والحواس والأفكار؟!

32 - **محمود شقير (روائي وقاص فلسطيني):**

الفضائيات لا تؤسس لعلاقة متينة مع الشعر العربي المعاصر:

من خلال متابعتي لعدد من الفضائيات، فإنني لا ألاحظ حضورًا ملموسًا للأدب بشكل عام وللشعر بشكل خاص. هناك بعض مقتطفات من بعض شعراء معاصرين وغير معاصرين، وهناك بعض ندوات يشارك فيها شعراء، وهناك مسابقات تنظم للشعر الفصيح وللشعر العامي. لكن ذلك كله من وجهة نظري لا يؤسس لعلاقة متينة مع الشعر العربي المعاصر، ولا يسهم في الترويج له، وفي جعله مقروءًا ومسموعًا على نطاق واسع.

ذلك أن المطلوب تأسيس منابر للذائقة الجمالية للجمهور، وتطوير هذه الذائقة عبر برامج متوالية ودائمة حول الشعر؛ نقدًا وتحليلًا وقراءة وإنشادًا، وبغير ذلك سيظل الأمر مجرد تنويعات غير ثابتة وغير مستقرة. حتى الآن

يمكن القول إن الفضائيات مقصرة في التعاطي مع الأدب بشكل عام ومع الشعر بوجه خاص. وفي حال تم الانتباه إلى ضرورة الترويج للأدب بعامة وللشعر بخاصة، فإن الفضائيات هي أفضل أداة إعلامية لذلك، وذلك يحتاج بالضرورة إلى تخطيط مبرمج وإلى اجتهاد مختلف.

33 - **حازم الخالدي (خبير ومدرب إعلامي، ورئيس القسم الثقافي بوكالة الأنباء الأردنية بترا):**

الشعر على القنوات الفضائية وحد لغتنا الفصحى:

إن البرامج الشعرية التي لقيت إقبالًا من المشاهد العربي على الشعر العربي، عن طريق تخصيص مسابقات لأفضل شاعر عربي، حيث يشارك بها شعراء هواة في تقديم نتاجاتهم الشعرية، عبر مسابقات تطرح التصويت أمام لجنة أو جمهور، يختار أفضل الشعراء - هي بادرة ممتازة، أشركت الجمهور في عملية الاختيار وتذوق الشعر.

كذلك عملت بعض القنوات الثقافية والفنية - وهي قنوات تهتم بالإبداع العربي في مختلف الحقول - على إضافة حقل الشعر في برامجها؛ ليعطي المجال للمواهب لإظهار إبداعاتها، وخرجت قنوات متخصصة في أفرع الثقافة، كما كان الاهتمام أيضًا بالشعر النبطي لمحبي هذا الشعر العربي.

إن الأكثر أهمية بالنسبة للشعراء العرب، وخاصة ممن لم تمنح لهم الفرص المناسبة في دولهم - إطلالتهم على الجمهور العربي، ليس في الدول العربية فقط، وإنما أيضًا في بلاد الاغتراب، حيث ربطت قنوات فضائية دول الأم بالمهاجرين في بلاد الاغتراب، وهي قنوات تواصل مع المغتربين، وتهدف لربط العرب المقيمين في المهجر بوطنهم الأم، وثقافتهم العربية الأصيلة.

إن المهم في البرامج الشعرية أنها موجهة عبر القنوات الفضائية إلى جمهور عربي عام، لا يعترف بالدول الإقليمية .. فهو عمل إعلامي عربي مشترك، يجمع العرب على أرض الواقع، ويوحد كلمتهم باتجاه الشعر لتصل إلى الشعوب كاملة، فهذه القنوات أو البرامج الشعرية توحد الجهود في مختلف المنابر العالمية، فالإعلام العربي كأنه يسجل موقفًا تجاه الأدب والشعر.

الشعر على القنوات الفضائية وحد لغتنا الفصحى، التي هي في الأساس جامعة لنا ولوسائل الإعلام العربية، فإذا كانت اللغة العربية، تحتم على الدول العربية، أن توحد كلمتها ورسالتها الإعلامية، فإنها لم تعد جامعة لتوجهاتها الإعلامية، ولا لأهدافها في التوعية

والتثقيف والتوجيه، فقد مزقت الخلافات العربية حتى اللغة العربية البسيطة، فكل وسيلة لها لغتها الخاصة بها وكل فضائية تتحدث بلهجة مختلفة عن الأخرى، حتى أصبح المشاهد العربي يسمع بلغات مختلفة عربية مشتركة، بدلًا من خطة عربية مشتركة، لكن البرامج الشعرية ساهمت في توحيد اللغة بعيدًا عن اللهجات المحكية، فإذا كانت جامعة الدول العربية عبر مراحلها، وفي مختلف اجتماعاتها الإعلامية، تنادي بإستراتيجية عربية موحدة - فإن ذلك لم يلمسه المواطن العربي على أرض الواقع، ومن هنا نؤكد أهمية وجود إستراتيجية إعلامية عربية واحدة، تأخذ بعين الاعتبار جميع البرامج الثقافية السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

34 - **ليندا عبد الباقي (كاتبة وناشرة سورية):**

ما مدى ثقة المتلقي المثقف وجمهور النخبة بهذه البرامج التي تبثها الفضائيات؟:

مع غياب التيارات النقدية التي ترافق تطور الشعر، ودخول الغث والدخيل على الجو الأدبي، وتحول الناقد إلى منظر، غابت الكثير من الأسماء عن الساحة الثقافية، وظهرت أسماء مروج لها، تسقط مع انتهاء حملة الترويج، وهذا ما يحدث على الفضائيات، التي تروج للشعر وبسببها.

لقد تحول الناقد إلى مستهلك ثقافي، لا يستطيع حرث طريق الشاعر، بل تسليعه وتسويقه عبر الفضائيات، من خلال برامج مادية شعرية نفعية، لا ترقى للحس الفكري والروحي، وإنما تظهر أوراق نضرة لأغصان هشة وجذور ميتة، وتصبح علاقة الشاعر بالمتلقي علاقة جوفاء، والشاعر يبحث عن صداه في المدى القريب، الذي يعكس همسه بعيدًا عن الصدى الشاعري، وهنا أسأل: ما مدى ثقة المتلقي المثقف، وجمهور النخبة بهذه البرامج التي تبثها الفضائيات؟ وما المستوى الثقافي والفكري للقائمين عليها؟ والسؤال الأهم: هذه العوامل هل تصنع شاعرًا؟ ولماذا لم تظهر أسماء مهمة؟ وإذا ظهرت، لم لا تستمر؟ نعم لقد تعطل المقياس النقدي بمرور الزمن، ولم يتطور الناقد مع تطور التجارب، وما علاقة التصويت بالنقد الشعري؟

وهل ينتظر الشاعر الحقيقي جائزة على نزيف روحه؛ سطورًا وقصائد؟ فمن احترق بدائرة الضوء أضحى رمادًا. وهناك الآلاف المكدسة من القصائد الجيدة، لا تعرف درب النور؛ لأنها لا تخضع للعرض والطلب، ولا تباع وتشرى، وإنما هي دفقة معاناة، ممزوجة بالآهات .. هي جوهر الشعر والموهبة الحقيقية، التي تغوص في نسيج اللغة والعالم الداخلي الإنساني.

لا أريد أن أطابق بين نمو المعرفة ومراحل نمو الشعر؛ لأن هذا التطور لا نشعر به، وإنما يدفع نفسه كموج باطني عبر التاريخ.

35 - **عواطف الزين (إعلامية وكاتبة لبنانية مقيمة بالكويت):**

هناك علاقة جدلية ملتبسة بين الشعر والفضائيات:

إن برامج المسابقات الشعرية التي تجريها الفضائيات - في اعتقادي - الهدف منها تجاري بالدرجة الأولى، أي التسلية والربح. عمليًا أنا لست ضد إقامة مسابقات لهواة الشعر؛ لكشف مواهبهم، وإبراز الأفضل منهم، وإغناء الساحة الثقافية بكل جديد على هذا الصعيد، خصوصًا وأن وسائل الاتصال الاجتماعي، وأهمها "الفيسبوك"، خلقت مساحة حرة، وجعلت كل الناس في حالة كتابة، وتعبير عن أنفسهم بشتى السبل .. وقد يكون ذلك أسهم في إيجاد أنماط مختلفة للكتابة، قد نسميها شعرًا أو نثرًا أو خاطرة .. لن أدخل الآن في عملية تصنيف أو تقييم؛ فهناك بالطبع جوانب سلبية وأخرى إيجابية لتلك الظواهر مجتمعة .. وإذا أردنا أن نخص موضوع الشعر، فهناك بالطبع حالة استثنائية، برزت في السنوات الأخيرة، وأعني بها التفات الناس إلى الشعر أكثر من السابق، بعد أن اقتحمت الرواية عالمنا، وأقبل الكتاب، بمن فيهم الشعراء، على فن السرد؛ مما أثر سلبيًا على فن الشعر، لينحسر إلى حد بعيد. وفي هذا الإطار، يمكن أن نشير إلى ظاهرة إيجابية، من خلال البرامج التي استحدثت، وأخذت حيزًا من الفضائيات "الثقافية"، حتى وإن كان المضمون يحاكي جوانب نفعية، كما يقول السؤال.

يمكن أن يكون هناك علاقة جدلية ملتبسة بين الشعر والفضائيات، ويمكن أن تكون الحالة كلها نفعية من الألف إلى الياء، ولكن ما الذي يجعلها كذلك من عدمه؟ المتلقي أو المتابع أو المتذوق .. فإذا كان الهدف ساميًا، فهذا يعني أن الشعر والشعراء بألف خير .. وإذا لم يكن كذلك فالشعر والشعراء في حاجة إلى بداية جديدة، تنطلق من الأرض إلى الفضاء، وليس العكس.

36- **محمود الداوود (مدير البرامج الثقافية في نقابة الصحافيين الأردنيين):**

ملاحقة القصيدة الجيدة لا تأتي من باب الاهتمام بالشعر:

أخذت برامج الشعر في الآونة الأخيرة، تنتشر في المحطات الفضائية، وبتنا نتساءل: هل هو اهتمام بهذا الصنف الأدبي المميز؟ أم أنه مجرد تقليد بين المحطات؟ فما أن يظهر برنامج ما في محطة ما، حتى تتسابق محطات أخرى في تقليدها، واتباع خطاها، وغالبًا على أسس غير مدروسة، أو استعجال غير مخطط له.

وأحيانًا نرى أن ملاحقة القصيدة الجيدة لا تأتي من باب الاهتمام بالشعر، بقدر ما كونها فرصة لجمع المال، من خلال ما يسمى بالتصويت؛ لأن مثل هذه البرامج تعتمد على التصويت، فهي بالتالي فرصة متاحة لتلك المحطات من أجل استدراج الجمهور للتصويت، وبالتالي كسب بعض المال السهل. ولابد بالطبع من الإشادة بتلك القنوات، التي بدأت الفكرة؛ لأنها بادرت بأمر عظيم، وكان الشعراء المشاركون ممن يستحقون، وعلى أعلى المستويات، وعلى الأخص برنامج أمير الشعراء، الذي أطلقته قناة "أبو ظبي" أولًا، وكان على قدر عال جدًّا من المستوى الأدبي الراقي.. ولا بأس لمثل هذه البرامج ذات المستوى العالي في التقديم، من أن تحصد نتاج تفوقها وإبداعها بإيرادات منعشة لها، من جراء عملية التصويت الجماهيري. لكن لا أن يكون الهدف الأساسي من البرامج هو جمع المال على حساب النوعية.

37- باسم سكجها (خبير إعلامي وروائي، ورأس تحرير مجلة جبل اللويبدة الثقافية):

أغلب ما تسمّيه البرامج شعرًا هو ليس كذلك:

كما في كل أنواع الكتابة، يبدو التراجع واضحًا في عرض الشعر إعلاميًا، وخصوصًا في الفضائيات، وأغلب ما تسمّيه البرامج شعرًا هو ليس كذلك، ولا يمكن أن ينتمي لديوان العرب في حال من الأحوال. هناك استسهال مريب في التعامل مع اللغة، وحتى لو تابعنا الشعر باللغة المحكية، العامية، فهو مجرد كلمات مقفاة بسذاجة، ولا تحمل أي مضمون شعري.

اعتناء الإعلام بالشعر الحقيقي كان سببًا مهمًا في ظهور الشعراء وتنافسهم، وقصيدة لمحمود درويش أو أدونيس أو نزار، كانت احتفالية إعلامية، تدفع الشعراء الشباب للتنافس.. الآن العملة الرديئة تطرد الجيدة من الإعلام، ويذهب الذهب إلى سلات المهملات، لتتصدر الواجهات الأوراق الفارغة.

وعلى الرغم من ذلك، فذائقة الناس، وخصوصًا الشباب، مازالت عالية، ويدل على ذلك المشاهدات على اليوتيوب لقصائد كبار الشعراء، وهذا للأسف ما لا يتم استثماره في الفضائيات.

38- عايدة الأميركاني (المشرف العام لبرنامج شاعر الأردن):

المنقذ الوحيد للشعراء حين حصول النزاهة والمصداقية:

لاشك أن أي شكل من أشكال الإبداع هو موضوع للتنافس، سواء الإبداعات الفنية أو الأدبية أو الرياضية ... إلخ، والشعر بالتأكيد هو أحد صور هذه الإبداعات، ولاشك أيضًا أن المبدع (وهنا الشاعر) في حالة بحث

متواصل عن فرص الظهور وإثبات ذاته. فرغم أن الإبداع الشعري حالة فردية من الإلهام، ولكنها لا ترتوي دون أن تشيع، ولا تكتمل دون أن يتذوقها الآخرون، ويشاركون مبدعها المتعة والسحر، ومن هنا جاءت برامج الشعر، والتي شكلت فرصًا للشعراء لاستعراض إبداعاتهم، وفرصًا للمستثمرين لاستثمار هذه الإبداعات وحاجات المبدع؛ من أجل تحقيق أرباح تفوق أرباح أكبر المشاريع الاقتصادية في العالم، ولكن لا يمكن الإنكار بأنه لولا هذه البرامج لما تعرف جمهور الشعر في العالم على الطاقات والكنوز الشعرية الدفينة، التي لم تكتشف إلا عبر هكذا برامج، ومن هنا أصبح الموضوع جدليًا جدًا، ومثارًا لاختلاف الآراء حول مدى إيجابية أو سلبية هكذا برامج، وهل أنها تحبط الشاعر، أم تضيف إلى تجربته. والإجابة عن هكذا موضوع، لا يحتمل فقط نعم أو لا؛ فالأساس هو مدى مصداقية البرامج، ومدى النزاهة والعدالة المتبعة، سواء في التحكيم أو في احتساب التصويت، ولا خلاف بأن موضوع التصويت، والذي يحصل عليه الشاعر من الجمهور هو موضوع مربح لأصحاب هذه البرامج، ولكن (حسبما أرى) لا نستطيع أن نقول إنه استغلال للشعراء، إلا إذا ارتبط باللانزاهة أو بعدم المصداقية، فلابد لبرامج كبرى تحتاج لرأس مال هائل للصرف عليها، من أن تحقق أرباحًا، وهي أرباح مشروعة، وخاصة أنها تحصل مقابل خدمات وتلميع للشعراء، وصرف هائل على تفاصيل البرنامج؛ كي يظهر الشاعر بأفضل مظهر ممكن.

البديل عن هذه البرامج التي تتسم بالهامش التجاري، هو أن تقوم دول ضمن سياسة دعم الأدب أو الشعر بدعم مشروع مسابقة في مجال الشعر، لا يكون أحد عناصرها التصويت، تتألف لجانها من عدد كبير جدًا من المحكمين، يتم انتقاؤهم بدقة ونزاهة، وهذا في عالمنا العربي بالذات بات ضربًا من الخيال.

و أكبر مثال على ذلك برنامج شاعر الأردن، الذي أتمتع بصفة المشرف العام له. فقد تشاركنا في العمل عليه مع التلفزيون الأردني؛ علمه يحصل على أي شكل من أشكال الدعم، وخاصة أننا نحن (فجرنا للإنتاج الفني) قررنا ألا نعمل إلا على إنتاج أعمال تخدم الواقع الثقافي أو الأدبي أو الفني، وفي مجمله الهدف الوطني الذي نحمله.

ووجهنا بكافة أشكال العقبات والمعيقات، ومحاولات الإحباط، التي يصل إليها خيال المنتج. وقد لا يصل وأرى أن الواقع يفرض علينا تقبل هذا الشكل من البرامج؛ لأنه المنقذ الوحيد الممكن للشعراء، ولكن بشرط أن يثبت أن القائمين عليها حريصون على النزاهة والمصداقية.

39- قمر صبري الجاسم (شاعرة سورية):

علينا الاهتمام بالأطفال من خلال الشعر:

أتمنى لو يتحول الشعر إلى مفردة إعلامية .. لقد أصبح الأطفال يرددون قصيدتي حين شاركت في (أمير الشعراء)، وهذا دليل أن الأطفال يرددون ما يعرض عليهم ويلتقطون ما يتردد .. والقول أن الأطفال يجب أن يقدم لهم السهل البسيط غير صحيح؛ فابنة أختي التي كانت تحفظ بوس الواوا، وغيرها من الأغاني التي يعاد بثها كثيرًا، حفظت قصيدة بالفصحى، وكانت رائعة وهي تقضم الحروف، وتعبر مثل يديها وملامحها، دون فهم لما تقول .. هي نفسها التي صارت تردد وهي تلعب: (يا الله بدنا غيرك يا الله) أستغفر الله .. وقد خيل إليها أنها سمعتها هكذا .. مما يؤكد أننا في كل ما نقدمه علينا أن ننتبه أن الأطفال في الواجهة.

أتمنى لو تعمم هكذا برامج، ويعاد سوق عكاظ بشكل عصري، ويعود الشعر ديوان العرب لا قنوات الأخبار.

خلاصة الآراء:

تأسيسًا على وجهات النظر المتعددة عبر هذا الاستطلاع، فإن الحاجة ماسة لدراسات نقدية جادة، فغياب دراسات نقدية مصاحبة لهذه المسابقات، يجعل من الشعر المقدم في هذه المسابقات ليس له طعم، مجرد أصوات مرتفعة .. من يسمعها يظن أنه شعر .. الأمر يشبه الغناء في صالات الأفراح، حيث لا تستطيع التمييز بين الصوت والموسيقى.

ورغم التنوع في الآراء لظاهرة المسابقات الشعرية على الفضائيات، فإن الكثير من الآراء، ركزت على سلبيات تلك المسابقات، مع إبراز للجوانب الإيجابية طبعًا، وأغلب الآراء أبرزت أهمية أسباب التراجع بعملية التلقي الشعرية، وغياب الاستقبال، وضرورة إعادة الاعتبار للشعر عن طريق إحيائه.

كما وخلص هذا الاستطلاع إلى أنّ أجناس الأدب التقليدية تواجه محنة كبيرة، ناتجة عن غياب السياسات الثقافية الفعلية، وعدم إدراك مردودية الممارسة الثقافية، في الوقت الذي تشهد فيه الأشكال الفنية الاستهلاكية اهتمامًا كبيرًا، من أبرز أشكاله المسابقات والبرامج الغنائية، التي تمول بسخاء كبير، وتهيأ لها طاقات كثيرة؛ لخلق آفاق استقبال واستقطاب العدد الأكبر من المتلقين.

واتفقت الآراء، بما طرحته، أن الفضائيات لم تسخر برامجها لتقديم الشعر برسالته الإنسانية والأدبية التي عشنا على إرثها وتوريثها، بقدر ما خدمت أصحابها وأهدافهم الربحية، دون إدراك مخاطر ذلك في محو ثقافتنا الإنسانية والعربية، التي طالما نحاول التثبت

بها، وبمدركاتها؛ حفاظًا على ماهيتها وهويتنا من خلالها.

وطالبت جُلّ الآراء القائمين على المسابقات، بإظهار برامج مختصة، تتحدث بشكل منتظم وواضح عن تجارب الشعراء العرب، وخصائص الشعر وتاريخه، والمفاصل المهمة في نشأته وتطوره، ربما لأن هذا النوع من البرامج لا يجلب مردودًا كما في حالة المسابقات؛ نتيجة التصويت، وربما لأن اهتمامات الناس تغيرت، وصارت مواقع التواصل الاجتماعي توفر فرصة ومساحة أفضل للانتشار، كما وسلطت الآراء الضوء على أهمية وجود دراسات معيارية؛ لمعرفة تأثير تلك البرامج على المجتمع.

حوار العدد
في ضيافة إبراهيم نصر الله

أجرى الحوار
عماد الورداني
كاتب من المغرب

إبراهيم نصر الله .. شاعر وروائي أردني، سليل أسرة فلسطينية، هُجرت من وطنها نحو المنافي، وفي المنافي سيكتب الابن سيرة وطن حرم من الحق في الوجود، وهذه السيرة ستتخذ تمثلات مختلفة؛ فتارة تتدثر بالشعر، وتارة بالرواية، وتارة بالصورة الفوتوغرافية؛ لتنصهر هذه الأجناس وتتلاحم في بوتقة اتخذت من الجرح العربي/ الفلسطيني محورًا يختلط فيه الجمالي بالمعرفي، والواقعي بالتخييلي، والسردي بالشعري، لكن الكاتب لم يوقف نصوصه على القضية وحدها، وإنما فتح نصوصه على قضايا الإنسان باختلاف لونه ولغته، وموقفه من الحياة والوجود، فحيثما وجد الإنسان هناك قضية. وقد صاغ الكاتب تجربته الإبداعية في قوالب متنوعة ومختلفة، من حيث الصيغ الجمالية والمعرفية، فإبراهيم نصر الله يقدم نصوصه الإبداعية بوعي وحرفية كبيرين، حيث يسيج موضوعه بنسق جمالي ومعرفي، يظهر مدى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة والجزئية.

وقد صدر لإبراهيم نصر الله الشاعر مجموعة من الدواوين، وهي: الخيول على مشارف المدينة، المطر في الداخل، الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق، نعمان يسترد لونه، أناشيد الصباح، الفتى النهر والجنرال، عواصف القلب، حطب أخضر، فضيحة الثعلب، شرفات الخريف، كتاب الموت والموتى، مرايا الملائكة.

أما الرواية، فصدرت له الروايات الآتية: براري الحُمّى، الأمواج البرية، عَوْ، مجرد 2 فقط، حارس المدينة الضائعة، الملهاة الفلسطينية، طيور الحذر، طفل الممحاة، زيتون الشوارع، أعراس آمنة، تحت شمس الضحى، زمن الخيول البيضاء، قناديل ملك الجليل، إلى جانب أعمال أخرى روائية ونقدية.

في هذا الحوار نكتشف ولع إبراهيم نصر الله بالصورة، وكيف أن تشكلها يتخذ مراجع مختلفة، تمتح من الحياة بمفارقاتها ومطباتها، وبما تتيحه من تلونات قادرة على الانسلال إلى الإبداع، وهي التلونات التي قادته إلى التأريخ للعذاب الفلسطيني عبر مشروع الملهاة الفلسطينية، المتجذر في تربته، والممتد في قرنين ونصف، والمتنقل في

حقب تاريخية مختلفة، منها ما عاشه الكاتب وعايشه، ومنها ما بحث عنه في أروقة الحكاية المؤجلة، ليظل مشروع الملهاة مفتوحًا ومشرعًا على المستقبل بأسئلته الشائكة، وإلى جانب مشروع الملهاة دشن الكاتب مشروعًا آخر، هو مشروع الشرفات التي يمكن اعتبارها بمثابة مرايا لواقع عصي على الفهم، وإبراهيم نصر الله يحاول أن يقدم قراءته للمكان وللإنسان وللوجود. وإلى جانب إشكالات الرواية الجمالية والمعرفية، يعترف إبراهيم نصر الله أن الكتابة الممانعة التي تفكر خارج نسق المؤسسة الرسمية، تعرض صاحبها للمحن، لكن يبقى النص وحده هو الضامن لسلامة كاتبه، ويبقى الكتاب مفتوحًا نحو المغيب والمقصي، فكل كتاب يصدره إبراهيم نصر الله ما هو إلا فصل من فصول كتاب مفتوح.

*** أصدرت خمسة عشر ديوانًا شعريًا، وخمس عشرة رواية، إلى جانب تأليفات في النقد السينمائي، وإقامتك لمعارض فوتوغرافية، والمتتبع لمسارك الغزير، والممتد في ثلاثة عقود يكتشف هوسك بالصورة، فالصورة هي البوتقة التي ينصهر فيها الشعري والسردي والنقدي .. لماذا هذا الاهتمام الكبير بالصورة؟ هل ترى أن الصورة هي المدخل الرئيس إلى الحياة؟ أم أن ولعك بالصورة مرتبط بإنتاج تشكلات متوازنة عن الواقع العربي؟ هل مرجعية الصورة لديك هي مرجعية جمالية خالصة أم تحركها أسئلة فلسفية وجودية؟**

- كل الإجابات حول هذا الموضوع مترابطة، وليست متوازية؛ فالصورة، وبالذات السينمائية لعبت دورًا كبيرًا في تشكُّلي منذ البدايات، ولم تزل منبعًا للدهشة؛ لأنها قادرة دائمًا على أن تفاجئ العين. وذلك يتعدى كادر الصورة السينمائية، إلى صور الطبيعة، الحياة، الجمال، البؤس، وما إلى ذلك؛ إذ إن العين لم تزل تشهق كلما وجدت نفسها وجهًا لوجه مع جديد لم تره من قبل. إدراكي لهذا، كان لابدّ من أن ينعكس على قصيدتي وعلى سردي، كما يتبادل السرد والشعر الخبرات حينما أكتب.

أحب أن يكون للنص الذي أكتبه مراجع متعددة، ولاشك أن الصورة في مقدمة هذه المراجع، سواء أكانت سينمائية بالدرجة الأولى أو فوتوغرافية، أو لوحة تشكيلية، أو مشهدًا رائعًا مهملًا لم يجد فنًا يمدّ له اليد، وينتشله من الهامش، أو من العمى!

ثم من ناحية أخرى، نحن نتحول اليوم إلى صورة من صور المشهد الطويل لهذه الحياة؛ لأننا بتنا قوتَ تكنولوجيا منفلتة، تتفنن تحويلنا إلى مادة شهية لابتلاع الخصوصيات والحياة أيضًا.

لذا كان من الطبيعي أن تشغلني الصورة كثيرًا، وأن أتجاوز في علاقتي معها دور

(المشاهد) أو المتكئ عليها في الكتابة إلى دور (المُحاوِر) لها و(المتأمل) لها في كتابَي، اللذين أصدرتهما عن السينما: (هزائم المنتصرين - السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق)، و(صور الوجود - السينما تتأمل)، أو في معارضي الفوتوغرافية الأربعة التي أقمتها.

*** تتوزع أعمالك الإبداعية بين أجناس أدبية متنوعة، لكل جنس منها خصوصياته ومفاهيمه، فالقصيدة تقوم على مقومات تختلف وبلاغة الرواية. وتمارس النقد السينمائي الذي ينبني على معايير دقيقة من قبيل اللقطة والحوار الدرامي والديكور والموسيقى التصويرية وغيرها، كما تمارس غواية التقاط الصور الهاربة التي تلتقطها لتؤرخ للذاكرة. لماذا هذا الإصرار على أن تكون روائيًا وشاعرًا وناقدًا سينمائيًا؟ لماذا لم تخلص لجنس واحد؟ هل هذا التنوع الإجناسي مرده حاجات نفسية، تحتم على المبدع اللجوء إلى جنس دون آخر؟ وأنت تشيد عوالمك ألا تتداخل عليك الأجناس وتتشابك لتشكل عالمًا يؤمن بالكتابة دون إقامة اعتبار للمعايير؟**

- ليس هناك إصرار على أن أكون كل هذا، ولكن هناك إصرار على ألا أجعل كل هذا يفوتني؛ لأنني لا أحب أن أكون عابرًا كسولًا لهذه الفنون فقط.

تجربتي في الأساس مكثفة في الشعر والسرد، ولكن، في ظني، من الصعب أن أكتب السرد الذي أريد، والشعر الذي أريد بعيدًا عن كل ما يمكن أن يُغنيهما. فالفنون هي روافد أساسية للأدب، مثلما هي الفلسفة والعلوم والدراسات الأنثروبولوجية .. إلى آخره.

وأستغرب أن يعيش كاتب في القرن العشرين والحادي والعشرين، وهو مغمض عينيه، يرفض أن يرى كل هذه الإنجازات المتحققة، ومنها بشكل خاص السينما؛ لأنني لا أجد فرقًا بين هذا الكاتب، وأي كاتب عاش في القرون الوسطى مثلًا!

لكن الروافد لها قوتها، فهي ليست مجرد ديكورات للنص الأدبي ومعماره، بل تتحول في أحيان كثيرة لتصبح جزءًا أصيلًا منه، كما حدث معي في رواية (شرفة الهذيان، 2005)، التي اجتمعت فيها فنون المسرح، والشعر، والفوتغراف، والتشكيل، والسيناريو، والخبر الصحفي، والصورة الصحفية، والكاريكاتير، وبالطبع السرد الروائي. إذ ما معنى أن تكون مندغمًا في هذه الفنون كلها ولا تستخدمها في أدبك؟! فنحن ككتاب في النهاية مثل العازف الذي يدرب أصابعه كي يعزف، والمغني الذي يدرب أوتار صوته كي يغني، والعداء الذي ينمّي عضلاته كي يركض، وبغير هذا لا يكون هنالك أي معنى لثقافتنا التي نشقى للحصول عليها.

*** في سنة 1996 بدأت بنشر مشروع روائي قومي، يؤرخ لتاريخ العذاب**

الفلسطيني، في تلك السنة بالضبط أصدرت الجزء الأول من الملهاة الفلسطينية، ثم توالت الأجزاء المكملة للجرح الفلسطيني (طفل الممحاة، زيتون الشوارع، أعراس آمنة، تحت شمس الضحى..) وقد وصلت هذه السنة إلى الجزء السابع "قناديل ملك الجليل"، وملهاتك هي أضخم عمل سردي عربي لحد الآن، ألم تشف بعد من جرح الملهاة الفلسطينية؟ هل ما زال هذا المشروع مستمرًا في الزمان مع استمرار سؤال القضية؟ ولماذا لم تتخذ في ملهاتك سبيلًا كرونولوجيًا، واخترت أن تبدأ من مراحل متأخرة، ثم عدت إلى مراحل البدايات؟

- القضية الفلسطينية مفتوحة على المستقبل، كما هي مفتوحة على الحاضر والماضي، وما دمت تعيشها ككاتب، وتعيش نتائجها يوميًا، فإن أشياء كثيرة ستظل تفاجئك وتلحّ عليك، فالقضية الفلسطينية سؤال كبير لا تستطيع الإحاطة بتفرعاته في عمل أدبي واحد، ومن هنا جاءتني فكرة كتابة روايات متعددة، مستقلة، ومختلفة في بنائها الفني وفي شخصياتها عن أخواتها. لقد عملت على هذا المشروع السردي منذ عام 1985، وكلما كنت أتقدم فيه كانت تنفتح أبواب جديدة، وأجد نفسي أمام أسئلة جديدة، فالقضية الفلسطينية ليست سياسة .. إن فيها كل الأسئلة التي أرّقت البشر منذ وجودهم على هذا الكوكب، أسئلة الحرية، العدالة، الحق، الموت، المصير، الحب، الاغتراب ... ولذا حين تكتب عنها، فإنك تجد نفسك في مهب تلك الأسئلة، والتحدي يصبح أكبر. فدوري ككاتب يتجاوز كثيرًا حدود الواقعة الكبرى لسلب الوطن الفلسطيني، ليصل جوهر ما يحدث في الفلسطيني وللفلسطيني كإنسان أولًا، وكصاحب قضية.

أما عن مسألة البدء من الحاضر ثم الانتقال إلى الماضي، فأظن أن المسألة منطقية؛ إذ بدأت بما عشته، ثم انتقلت إلى المراحل السابقة، فالإحاطة بجوهر تجربتي كإنسان لاجئ كان لابد منها؛ لكي أستطيع الإحاطة بتجارب الآخرين. أي تحاول أن تفهم نفسك قبل أن تحاول فهم الآخرين، واليوم أرى أن هذا المسار المعاكس أفاد هذا المشروع كثيرًا.

أما حول استمراريته، فأظن أن مشروعًا كهذا سيظل مفتوحًا على اكتشافات وتجارب جديدة، ولذا لن يتوقف ما دمت قادرًا على الكتابة.

*** إن اشتغالك على الملهاة الفلسطينية هو اشتغال على 250 سنة من تاريخ فلسطين، وهذا الاشتغال ابتنى على ضبط المراحل التاريخية بأحداثها ووقائعها وعاداتها ومواقفها وتقاليدها، وأنت تشتغل على مشروعك وجدت نفسك أمام تاريخ موزع بين مصادر ومراجع ومخطوطات وصور وحكايات شفوية، حاولت أن تحاورها وتتولها، لتنتج عملًا سرديًا، يتراوح بين**

الواقعي والتخييلي. إلى أي حد كنت وفيًا للتاريخ المدون؟ هل تعاملت معه بموضوعية؟ أم أنك تصرفت في وقائعه؟ ألم يشكل مشروعك الروائي قراءة نقدية لوقائع ضبابية أو تحتمل أكثر من قراءة؟ هل تمكنت من الانسلات إلى الحكاية الفلسطينية بأسئلتها، والقبض على الحكاية الهاربة .. حكاية شعب عاش الأمرين؟

- حين تذهب للكتابة عن التاريخ، فأنت تذهب لكتابة عمل سردي، أي رواية، وهناك مسافة بين شكل كتاب التاريخ وشواغله، وبين شكل الرواية ولغتها ومشاغلها. لكن، وكما تعرف، فإن الأساس في كل كتابة بحثك ورؤيتك ككاتب. أحيانًا تذهب إلى المكتبة وتستمع إلى الناس الذين لم تلتق بهم من قبل، وأحيانًا تكون أنت المكتبة وأنت الناس الذين عرفتهم، لأنك تستند إلى معارفك في كتابة نصك الجديد.

كل ما أسعى إليه هو ألا يبتلع التاريخ النص الروائي، باعتباره نصًا أدبيًا إنسانيًا، وحتى لو كان الأمر متعلقًا بشخصية مثل شخصية (ظاهر العمر)، ورحلته لتأسيس دولة عربية مستقلة في فلسطين في القرن السابع عشر - فإن الأساس الذي أبني عليه نصي هو جوهر وتشابكات الحياة والبشر مع واقعهم الإنساني، الوجودي، الجمالي، والتراثي. الرواية هنا لا تخون التاريخ الفعلي للأحداث، ولكنها قراءتي الخاصة لتلك الأحداث. ومهما كانت الرواية تاريخية، أفضل أن يكون التاريخ فيها أشبه بالسكر في كوب الشاي، تتذوقه، ولا تراه؛ لأن الأمر، حين يسير بهذا الاتجاه تضمن ألا يتحول نصك الأدبي إلى نص تاريخي، فتفقد بذلك النصين.

أما الموضوعية، فهي مسألة شائكة؛ إذ إننا في الأصل منحازون، ولكن الرواية تتيح لنا هذا الحيز من (المكر) كي نبدو محايدين، وكي تبدو الوقائع والشخصيات تسير على هواها وبمنتهى الحرية .. فاختيار الموضوع هو انحياز .. اختياري أن أنشغل طوال حياتي الأدبية بمشروع كالملهاة الفلسطينية هو انحياز، لكن دوري ككاتب هو أن أحرر نصي من كل انحياز مكشوف ما استطعت؛ حتى يكون نصًا فاعلًا في القراء حيثما كانوا.

أما عن قراءة الوقائع التي مرّت، فهذا أمر في صلب الكتابة، فنحن أشبه ما نكون بالغطاسين، نغطس في البحر لا لنبقى فيه، بل لنخرج ونقول شيئًا فيما رأيناه! وتبقى حكاية القبض على الحكاية الهاربة أمرًا مفتوحًا، فما دمت على قيد روحك فأنت تكتشف، ولا يتوقف الأمر إلا بالموت، مع أنني أتمنى أن يواصل نصي اكتشاف ما لم أستطع قوله، مع قراء متجددين.

*** منذ سنة 2005 دشنت مشروعًا روائيًا جديدًا، هو مشروع الشرفات، حيث استطعت لحد الآن نشر ثلاث روايات، وهي: شرفة الهذيان، وشرفة رجل الثلج، وشرفة العار، ففي روايتك الأولى تقدم لنا**

رحلة رشيد النمر نحو الحرية والانعتاق من القيود، لكن البطل سرعان ما يكتشف زيف أحلامه، فقد أصبح مسئولاً عن التعتيم والتستر على الحقائق، وإعطاء معلومات خادعة، وهي رواية انبنت على العبثية، بينما في شرفتك الثانية تقدم نقدًا لاذعًا وساخرًا لعلاقة الصحافة بالمخابرات، ولعلاقة الصحافة بالكتابة والثقافة وأحلام الصحافيين، فبهجت كان يطمح أن يصبح محررًا مشهورًا، لكن الكتابة انتهت به في الصفحة الأولى قتيلًا، وهو عمل ينبني على السخرية. أما في شرفتك الأخيرة شرفة العار، فتنتقل من موضوع الإعلام وأسئلته إلى موضوع جرائم الشرف، حيث ترصد حكاية امرأة اسمها منار تعرضت للاغتصاب، مما دفع أسرتها للتخلص منها أمام الملأ. من العبث نحو المفارقة الساخرة إلى النقد اللاذع، ألا ترى أن شرفاتك لا تسير وفق خط تصاعدي؛ نظرًا لتنوع موضوعاتها وتمثلاتها الجمالية؟ ما الذي يوحد هذه الشرفات؟ وهل يمكن اعتبار هذه الأجزاء الثلاثة بمثابة أعمال مكملة؟ إن كان كذلك أين تكمن وحدتها؟ وهل هناك شرفات جديدة ستطل علينا؟

- وحدة هذه الشرفات في ظني قائمة في وحدة الواقع العربي الرهين للموضوعات التي حاورتها أو عاركتها الشرفات الثلاث، وهناك شرفة رابعة هي (شرفة الهاوية) ستصدر في حزيران القادم.

ولذا فمشروع الشرفات هو الوجه الآخر لمشروع الملهاة الفلسطينية؛ إذ وجدت أن مشروع الملهاة سيكون ناقصًا إن لم أكتب مشروعًا موازيًا له، هو مشروع الشرفات؛ لتأمل وقراءة واقع عربي مستبد إنسانيًّا وسياسيًّا، ولا ينتج سوى ضياع مزيد من الأوطان بمن عليها. هذا هو هاجس (الشرفات) .. أن أتأمل ما يحدث للإنسان العربي من سحق يومي سياسيًّا واجتماعيًّا؛ حيث يتحول الفرد في الإطار الاجتماعي إلى جلاد لنفسه أيضًا.

أما على المستويات الجمالية، فهذا المشروع مفتوح على التجريب الفني والاقتراحات الفنية كبقية أعمالي، وهذا يمنحني - تمامًا مثل مشروع الملهاة - قدرة على التجدد، وبالنسبة لي التجدد متعة، والتكلّس في شكل محدد هو مقتل أي كاتب في ظني.

أما عن الجديد، فهناك كما أشرت شرفة الهاوية، وهناك رواية قصيرة عنوانها: (شرفة الفردوس)، كتبتها منذ ثلاثة أعوام، ويجري الآن العمل على تحويل المخطوطة إلى فيلم سينمائي، ونأمل أن يتحقق ذلك في العام القادم.

*** في سنة 1985، أصدرت أول رواياتك "براري الحُمّى"، كنت خلالها قد كرست نفسك شاعرًا بإصدارك ست أضمومات شعرية، وهي رواية تحكي عن معاناة معلم هجر من وطنه باتجاه المنافي،**

وفي المنفى سيعيش انشطارًا نفسيًّا، موزعًا بين مكان الاغتراب ومكان الفقدان. واختارت صحيفة الغارديان روايتك ضمن أفضل عشر روايات كتبت عن العالم العربي، لكن روايتك جعلت الوسط النقدي يتعامل معها بحذر وتهجم ودفاع، فهناك من رأى أن روايتك تمكنت من التوثيق لفترة عصيبة عاشتها القنفذة والعرضيتين، وهناك من صنفها ضمن الرواية المضادة، ومن النقاد من رأى أنها رواية تشربت الحداثة، وهناك من صنفها ضمن تيار ما بعد الحداثة، وهناك من اعتبر روايتك مجرد هلوسات، وأنها تفتري على بعض الشخصيات الحقيقية، وتسخر من عادات وتقاليد العرضيتين.. وقلت عنها إنها رواية تمكنت من خداعك لتعيش ومازالت الرواية تثير أكثر من سؤال. ماذا تقول بخصوص هذه التصنيفات والمؤاخذات؟ وأين تصنفها؟ وما السر في إثارتها لكل هذه الأسئلة؟ ألا ترى أن ذهنيتنا لا تقبل المختلف وتؤمن بالنمطي والمكرس؟ ما الذي منحته لك هذه الرواية ككاتب؟

- أحب أولًا أن أشير إلى أن الرواية لم تتحدث عن شخصيات حقيقية بعينها، إنها رواية عن شخصيات إنسانية بسيطة، لا أحد يعرفها. وكما تعرف، نحن نأمل أن يعيش نصنا الذي نكتب، لا أن يموت، وأنا سعيد لأن هذه الرواية عاشت، واستطاعت أن تواصل حياتها بقوة رغم مرور 33 عامًا على كتابتها.

وفي ظني أن النص القادر على إثارة كل هذا الاختلاف هو نص حيّ، لكن الأجمل هو أن هذا النص اختُبِر بالزمن، ولم يزل يلاقي رواجًا كبيرًا بين مستويات مختلفة من القراء العرب والأجانب. وحين صدرت هذه الرواية بالدنماركية قبل خمسة أعوام، وصلت إلى لائحة أفضل خمس روايات تترجم إلى هذه اللغة في ذلك العام، مع أنها نافست روايات كتبت حديثًا جدًّا، بل قبل عام من هذا التصنيف.

أعتقد أن على الكاتب، بعد أن يعد نفسه جيدًا للوفاء لكتابته، أن يؤمن بما سيقدمه، بعيدًا عن الأحكام المسبقة المخيفة، وحين كتبت براري الحمّى بين عامي 1980 و1981، كنت أكتب هذه الرواية كما يجب أن تكون، كما أفهمها، بعيدًا عن حسابات الآخرين. صحيح أن هناك من يختلفون معها، ولكنهم يحترمون مشروعها أيضًا، وهو أمر مهم للغاية.

*** في روايتك "عو" تقدم بطلًا إشكاليًّا، وقف مناهضًا للفساد ومقاومًا لكل أشكال السلطة، لكن الجنرال حاول أن يضيق الخناق على الكاتب أحمد الصافي بطل الرواية، بل إنه استطاع أن يحوله إلى صفه، ورسم له خطوطه الجديدة التي لا ينبغي أن يتعداها، هكذا يسقط البطل صريعًا موزعًا بين التهديد والإغراء، ليلجأ إلى عزف الكمان للجنرال.**

ونظامه، وفي روايتك هاته هناك تزاوج بين الرؤية الفجائعية والعجائبية، كما أن فعلك السردي استطاع أن يترجم مشاعر التناقض والازدواجية التي عاشها البطل. لماذا نحتاج إلى الرمز والإشارة عوض التصريح لتعبر عن تحولات المثقف؟ هل قدر المثقف أن ينهزم أمام سلطة الجنرال؟

- هذه الرواية كتبت في أشد سنوات القمع في الأردن، وكنت خلالها ممنوعًا من السفر لمدة ست سنوات، لكن الرمز لم يكن هربًا بقدر ما كان توسيعًا لمرامي الرواية، فما يحدث فيها لا يختلف أبدًا عما يحدث في الدول المحيطة بفلسطين، ولذلك كان عدم تحديد المكان هو توسيع له، هذا حدث معي حينما كتبت رواية (طفل الممحاة) عن حرب 1948.

هنا المكان وحده كان الغائب اسمًا، لكن قضية المثقف كما جاءت في الرواية، هي قضية عربية، ومن يقرأ عنه سيحسّ أنه أردني، وفلسطيني ومصري ومغربي وسعودي ... وهكذا. فسقوط المثقف هنا قضية كبيرة تتجاوز الجغرافيا.

* في روايتك (حارس المدينة الضائعة)، تحكي عن بطل يكتشف أن المدينة فارغة من سكانها، فيقرر الذهاب إلى الصحيفة مشيًا على الأقدام، وفي رحلته يسترجع الماضي، وكيف شكلته المدينة. في روايتك تقدم قراءتك الخاصة لعمان سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا.. إنها رواية ساخرة، حيث حولت المكان إلى جحيم، وعمان ما هي إلا صورة مصغرة للمدينة العربية. هل قدر مدننا أن تحولنا إلى أشباح؟ ألا يمكن أن نحلم بالمدينة الفاضلة؟ ألا ترى أن جميع رواياتك تحمل قضايا مصيرية؟ أين أنت؟

- المسافة بين المصيري والذاتي متلاشية في صراع وجودنا عربيًا؛ لأن الإنسان لا يضيع إلا في المدن الضائعة، ولا يمكن أن يوجد فرديًا في ظل الغياب الأكبر. في ظني أن الحياة أساسها هذا التناغم الموسيقي الدقيق بين البشر ومصائرهم .. صحيح أن هذا يعزف على العود والثاني على الكمان والثالث على القيثار والرابع على الطبل، لكن وجودهم يصل اكتماله في ظل تناغمهم، لا في ظل محاولة كل منهم أن يكون الأعلى من الجميع.

لكن رغم ذلك، أدبيًا، يحضر الفردي بأسئلته وبقلقه، وبسؤال مصيره، وهذا هو هاجس الشخصية المحورية لرواية (حارس المدينة الضائعة)، ولهذا كُتبت.

حين كتبت عن عمان، كتبت عن مدينة أعرفها جيدًا، مدينة راقبتها وهي تنمو، ولا تنس أن الرواية صدرت قبل خمس عشرة سنة، وتتحدث عن الغياب الفعلي، المادي، للناس، بما يعنيه من غياب رمزي، وكان علينا أن ننتظر كثيرًا لنصل إلى حضورنا.

لكن البشر وقد استيقظوا عبر ثورات الربيع العربي، مهددون بأن يتحولوا إلى أشباح من جديد وبصورة قاسية. ولذا،

تبدو المدينة الفاضلة بعيد المنال، لا لقصور فينا (الآن) فقط، بل لأن هناك قوى لا تريد أن تنجح هذه الثورات في أي بلد عربي، لأنها تعرف أن نجاحها في بلد سينقل هذه الثورات إلى كل بلد، ولهذا لا شيء يهمهم اليوم إلا إفشالها بنشر الفوضى.

*** السيرة الطائرة، هي ملحمة وجودية، كتبت ما يحلو لك عن السفر والإنسان والكتابة، ولعل هذا الثالوث لم يتحقق إلا عبر الترحال في أمكنة موزعة بين قارات العالم، إنه سفر في الحياة بآلامها وأفراحها. في سيرتك الطائرة تحدثت بصدق عن ذاتك ومواقفها ورؤاها. في سيرتك انتصار للشعر: أمسياتك، الملتقيات، شعرية النص، فجيعته .. بل إن فصول السيرة تتصدر بشذرات شعرية تختزل الكون الحكائي. إن حضور الروائي في السيرة خجول، لا يحضر إلا في مناسبات قليلة، واخترت أن تكتب سيرتك بنفس الروائي عوض نفس الشاعر، وكأن الروائي هنا يكتب عن الشاعر. لماذا غلبت ذكريات الشاعر على ذكريات الروائي؟ هل تجاربنا في الحياة لا تصبح ذات بعد شمولي إلا عندما تشعرن؟ هل قدر الرواية أن تحتضن الوقائع وتنفتح على المتخيل دون أن تستطيع النفاذ إلى عمق الإنسان؟**

- هذه أسئلة رائعة ولماحة. الحقيقة أن المصادفة لعبت دورًا كبيرًا في أن تكون علاقتي مع من التقيتهم في العالم العربي وكثير من دول العالم تمت عبر الشعر، ربما لوجود هذا العدد الكبير من الأمسيات الشعرية، بخلاف مؤتمرات الرواية التي يغلب عليها البحث والدراسة والشهادة. في الشعر ليس هنالك جسر بين قلبك وقلب مستمعك أو قارئك، حتى على المستوى الزمني، فالقصيدة تصل بشكل فوري أو لا تصل، وهنا يتم التقاط اللحظات الخاصة بين الشاعر والقراء أو البشر الذين يستمعون إليه، بخلاف الرواية التي تحتاج إلى عزلة القارئ ووقته الطويل ليتمّها.

لكن ذلك كله لا ينفي قوة الرواية الروحية على التأثير، وألمس ذلك بوضوح في السنوات التي تلت صدور السيرة الطائرة - 2006، أظن أنني لو كتبت هذه السيرة اليوم، لأضفت أشياء كثيرة تتعلق بحضور الرواية كوسيط إنساني رائع بين الكاتب وقارئه.

*** المكان متورط في أعمالك بقسوة، حيث يصل إلى مدارج العشق والتماهي، فهو لا يحضر كبورتريه أو دليل سياحي، لا يحضر كجغرافيا محفورة في الخرائط الرسمية. المكان في أعمالك هو قضية وجودية، أن نكون أو لا نكون، إنه وثيقة خارج المفكر فيه، هو رحلة مضنية في تاريخك الشخصي وتاريخ الوطن المنفلت. أتحس أنك تمكنت من تحرير المكان؟ هل قبضت على أسرار المكان المؤجل؟ هل استطاعت اللغة السردية من استرجاع الأمكنة المفقودة؟**

- أعتقد أن الكاتب يستعيد في كل مرة جزءًا من المكان حين يكتب عنه؛ لأن الأمر يتعلق أيضًا بصراع الروايتين، الرواية الفلسطينية والرواية الصهيونية، وهناك جملة في روايتي (أعراس آمنة) تلخّص هذا الأمر إلى حد بعيد، وهي: إن الحكايات التي لا نكتبها تصبح مُلكًا لأعدائنا. وأظن أن الأماكن كذلك، فالمكان الذي أكتب عنه أستعيده بصورة ما، وأنا أؤكد ذكرياتي فيه وحياتي فيه وحلمي فيه، ولذا أكتب عن الأماكن وأبنيها؛ كي لا يتمكنوا من تدميرها ثانية، أو لأقل: إنني أحلم وأعمل بجدية كي لا يدمروها أبدًا. ولدي حكايات كثيرة عن قراء، حتى في داخل فلسطين أعادوا اكتشاف مدنهم عبر قراءتهم عنها.

إن المسألة شائكة لدينا .. لقد سألتني أستاذة تدرس الأدب العربي في جامعة (سواس) منذ أشهر عن حضور الوجودي في كتاباتي، وفوجئت حقيقة حين أجبتها أن فعل الكتابة نفسه هنا فعل وجود أيضًا، ويتضح هذا ونفهمه حين نقرأ قول غولدا مائير: (لو كان الفلسطينيون شعبًا، لكان لهم أدب!). الآن لنا أدب وله حضوره الكبير، وكل ما تحتضنه الروايات من أمكنة وأزمنة جزء أساس من حضورنا المادي، وليس المعنوي فقط.

*** الكاتب الفلسطيني مسكون بالوجع والألم، فجيل الأسماء الفلسطينية بدءًا من غسان كنفاني، ومحمود درويش، وإبراهيم نصر الله، ومعين بسيسو، وإميل حبيبي، وناجي العلي .. كل هذه الأسماء وغيرها اتخذت من الجرح الفلسطيني موضوعًا لإبداعاتها .. هل قدر المبدع الفلسطيني أن يظل مراوحًا بين عذابات الأمس وجراحات اليوم وآمال الغد؟ لماذا يقرن الكاتب الفلسطيني بالقضية؟ ألا يحق لهذا المبدع أن يعبر عن ذاته وأسئلتها؟**

- أرى أن هذا الأمر بقي سائدًا حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضي، الآن هناك انشغالات إنسانية كثيرة في القصيدة والقصة والرواية. مع أنني أرى أن أي رواية هي أولًا وأخيرًا حكايات وهواجس وتطلعات البشر كبشر داخلها، فليس هنالك شخصية فلسطينية تطلق النار من الصفحة الأولى حتى الصفحة الأخيرة، فهي تولد وتعمل وتحب وتجوع وتمرض وتقلق، ويشغلها خوفها الخاص، وأمنياتها الخاصة، وخوفها الشخصي من الزمن، وما يحدث في العالم .. بمعنى أن الإطار في الرواية الفلسطينية الجيدة قد يكون فلسطين، لكن الغرف الداخلية والتفاصيل هي إنسانية واسعة، تمسّ البشر في كل مكان.

أما لماذا يقرن الكاتب الفلسطيني بقضيته، فهذا أمر له علاقة أيضًا بسؤال الوجود، أي أن الذي كتب هذا الكتاب هو فلسطيني، وبالتالي فإن ذلك يعني أن فلسطين موجودة وستظل.

*** تمارس غواية النقد السينمائي، ولك تأليفات في هذا الصدد كهزائم المنتصرين، وصور الوجود، ورغم قربك ومعرفتك للوسط الفني، إلا أن أعمالك الروائية ظلت خارج حسابات المخرجين، إذا استثنينا رواية قناديل ملك الجليل التي تحولت إلى فيلم وثائقي. ما سبب هذا التهميش لمنتجك الروائي؟ هل يرجع السبب إلى عدم قابلية تحويل رواياتك إلى أفلام سينمائية؟ أم أن الأمر مرتبط بحسابات سياسية تضع القضية الفلسطينية في هامشها؟ أم أن الأمر اقتصادي مرتبط بعدم إقبال الجمهور على الأفلام والمسلسلات الجادة؟**

- كانت هناك محاولات كثيرة منذ البداية لتحويل روايات لي إلى أفلام، لكن كل تلك المحاولات توقفت عند نقطة ما، ولكن ذلك ليس له علاقة بسوء الحظ. وأصحح هنا، أن فيلمًا وثائقيًا أنتج بعد عام من صدور (قناديل ملك الجليل)، وعنوانه (ملك الجليل)، لكن لا علاقة له بالرواية، إنه عن شخصية ظاهر العمر التي تناولتها الرواية، وحكاية ظاهر التي يسردها باحثون في الفيلم.

المشروع الأهم في هذا المجال كان مسلسلًا عن رواية (زمن الخيول البيضاء)، وقد كتبت السيناريو منذ أربع سنوات، وكان سيخرجه المخرج حاتم علي، ثم بعد ذلك المخرج نجدت أنزور، ولكن باختصار شديد، تبين لنا أن ليست هناك فضائية كبيرة ممن التقى المنتج بها مستعدة لعرض مسلسل عن فلسطين. وهذا أريك الوضع وهناك فضائية طلبت أن نغيّر المكان الذي تدور فيه الأحداث! أيّ مكان يمكن أن يكون مقبولًا إلا فلسطين! وهناك فضائية تجرأت وعرضت أن يتم تحويل القسم الأول منها، بتصرّف، إلى مسلسل بدوي!

هذه هي المشكلة، التغنّي بفلسطين في نشرة الأخبار والخطاب، وسحقها على المستوى الإنساني المؤثر.

*** دفعت ضريبة الإبداع، وهي ضريبة غالية في حالتك .. العمل براتب هزيل، فصلت من العمل، منعت من السفر لسنوات، صودرت أعمالك، قدمت لمحاكمات، همشك الإعلام الرسمي .. أكل هذا لأنك كاتب؟ وهل يشكل الإبداع خطرًا على مؤسسات الدولة؟ كيف تتعامل مع هذه الأزمات؟**

- لنعترف، كل كتابة هي مقارعة لأنظمتنا المستبدة، حتى حين نكتب قصيدة حب؛ لأن هذه الأنظمة تريدنا أن نفكر على طريقتها، وأن نأكل على طريقتها ونحبّ - إن أتيح لنا ذلك - على طريقتها! وحين أقول نحبّ على طريقتها لا أبالغ، لأنها تحمي قتلة الحب والرحمة بقوانينها.

في البداية كانت المسألة صعبة عليّ، ولكن أظن أن مناعة كبيرة تشكلت لدي، ودليل ذلك أنه بعد صدور كتاب كان يمنع، وكان هناك كتاب آخر يصدر ويمنع.

أظن أنني اليوم في وضع أفضل بكثير، ولنعترف أن كون الكاتب معروفًا بصورة واسعة يشكل مصدر حماية له، وكتبه نفسها التي قد يتعرض بسببها للخطر، هي التي تحميه!

*** خلال رحلتك الطويلة في الكتابة بمعاناتها وطقوسها، هل كتبت النص الهارب منك؟**

- أظن أن مجمل كتابات كاتب ما هي إلا كتاب مفتوح، وأظن أنني كتبت كثيرًا من الفصول في هذا الكتاب، وهي تشكل بعض النصوص الهاربة، لكن هناك الكثير الذي يشغلني، وستبقى المشكلة الإنسانية أن الزمن يبقى ضيقًا مهما اتسع.

نصوص شعرية

قصائد قيد الكتابة .. ديوان الصيد البحري

منصف الوهايبي
شاعر من تونس

غبطة :

أنا لا أغبط إلّا أشجار الخضراء:
أعني تونس ما قبل الثورة .. واقفة أبدًا
لا تحني ظهرًا للريحِ
ولا للأنواء
كما نحنيهْ
نحن الأشجارَ المنكوسةَ
من حزنٍ ما
أو خوف ما
أو حتى من شيء ما .. لا ندريهِ .. ولا
ندري كيف نسمّيهْ.

سفاح قربى:

قد تلبسُ الكلماتُ جلدَ النمرِ
أو قد تلبسُ الكلماتُ
جلد الثور
أو قد تلبسُ الكلماتُ جلد الماعزِ
الجبليّ
أو تمشي على سِلك تمدّد في سماء الضفتينِ
وبعضها – والأرض سفحٌ مشمسٌ ..
حجر النسورِ
وبعضها حجر القمرْ
والبعض طيرٌ مطلقٌ
والبعضُ إبرةُ بوصلهْ
والبعضُ مثل مكعّبات الملحِ
أو لا طعمَ لهْ
والبعض مثل جوارح الطيرِ التي لابدّ
من
تدجينها
للصيد .. لكنْ
بعضها لبِقٌ .. يخفّ على ضنًى منه
إليكَ، مُواسيًا: هوّنْ عليكَ
فكلّنا أبدًا يقيمُ على سفرْ
كلماتنا نسلُ الهوى .. وسِفَاحُ قرْبانا
ألَمْ ترها
وأنت الآن في الستينَ تسترخي
وتجنحُ نحو شاطئها
ألَمْ ترها إذن (يا ابن الوهَيْبي) وهي

تغسلُ في مياه الاستعارةِ
ظلّ ليلتها .. وتسقطُ في فراغكَ
كالحجرْ.

يد:

لكأنّ يدي إذ تكتب ليست إلّا هذي
الورقةْ
لكأنّي أجلسُ في الجذعِ .. وفي
الأغصانِ
أراقبها إذْ تهجس أو ترجفُ
من ريح ما
أو برق ما
أو قطرة ماءٍ .. ما .. حطّتْ
أو ظلّ ما .. من برقه
لكأنّ يدي ليست
إلّا هذي الورقة.

الرواقيّ:

أنت تعرف أنّ الكلامَ لم يكنْ قطّ نفحة
آلهةٍ
أنت تعرف أنّ الكلامَ ما تضيفه أنت
الرّواقيّ كلّ صباح إلى الأرضِ
أعني إلى الماء والنار
أنّ الهواء الذي تتنفّسه
يتنفّسنا إذْ نسمّي
ونكتب أشياءنا
أنت تعرف أنّ القصيدة تبدأ بعدكَ
حين تنامْ
آخر الليلِ ملء جفونكَ
قلْ: آن للكلمات إذن بعد عشرتنا
أن تكون لها يدها
أن تشير إلينا بإصبعها
أن تنادي علينا
وأن تتهدّل من فوقنا مثلما
تتهدّل فوق السياج
ثمار الحديقة في بيت جارتنا.

* * *

للسعادة يا صاحبي لحم فاكهةٍ
إذ تلوح ستائرها الزرقُ
- حين تطلّ بثوب الصباح المقوّر
من شرفة البيتِ
مثل جسور معلّقةٍ
في الطريق من القيروان
إلى حضرموتَ
ومن حضرموتَ إلى القيروانْ
مرّة قلتُ: ثمّ استراحة سيدي خليفة
أركن سيارتي ثمّ نشرب قهوتنا

قلتَ: هل نستريح سوى في دواخلنا

حين أسند رأسي إلى راحتي

قلتُ بيني وبينيَ: هذي الحياة

ورم لا شفاء له

دمنا يتيبّس ثمّ يعود ترابًا

سيقولون عني إذن: نائمًا كان لمّا حلناه هذا الصباح.

* * *

لنفكّرْ معا: أنت تجلسُ هذا الصباح إليها

وأنت تفكّر في ما تراه على الرمل

والرمل يخضلّ أصفر .. أحمر .. أزرق

والبحر يفتح آفاقه

لون حكمة لقمانَ

أطواق مطّاطهمْ في الطريق مشرّمةً

علب السلتيا .. متناثرةً .. في التراب

خيوط شباك هنا وهنالك

خطّاف بحر على الماء ينقضّ

ثمّ يرفرف

ها أنت تسمع في جزره

عند خاصرة الساحل التونسي

صرصراتِ إوزّ بعيد.

* * *

حلم:

حلمنا كان يا صاحبي

أن نرى زرقة لا سماءْ

(لا أحبّ السماء التي ليس تصغي لغير الغيوم)

طيورًا وقد نزعت ريشها وهي تنزو وتتبع أقوسها في الهواءْ

غابةً تتعايش أشجارها

ربّما تتصايح في صمتها

والصدى ضوء هذا النهارْ.

* * *

قفا نبك:

ليس هذا وقوفًا على طلل

أنا أعرف من زمن أنّ ثمّة ضحكةَ سيّدة في

قفا نبك .. ضحكة 'أمّ الحويرث' .. يسمعها العاشقونْ

ضحكةً كشميم العرارْ.

* * *

الموتى:

قد يعودون ليلًا إلى البيتِ

لا أحد يفتح الباب للميّتينْ

نحن نسمع أنفاسهم إذ يطوفون حتى
الهزيع الأخير من الليلِ
ثمّ ينامون مثل الأجنّة في نومنا
أتُرى نحن نحلمُ في حلمهمْ
أم همُ الحالمونْ؟

* * *

أصدقائي:

أصدقاءٌ كثيرون لي
لست أعرفهم
حصانُ أبي الطيب المتنبّي يطوّح في
شِعب بوّانَ .. أو
هو يجتسُّ عبر الثلوج التي لبستْ ذات
فجر عليه مسالك لبنانَ ..
تلك الثلوج التي وهي تبيضُّ .. تسودُّ
ذئب الحطيئة يعوي على حجر
ويمدّ لسانًا من النار لي
حيّة الشنفرى
أصدقاءٌ كثيرون .. لي
همْ معي .. وأنا كنت أبحث عنهم سُدَى
.. كلّ هذي السنينْ.

* * *

على قارعة المتوسّط:

أتذكرُ مقهى قديمًا أواخر تسع وستّينَ،
يفضي بنا سلّم حجريّ إليه .. أتذكرُهُ؟
عند قارعة المتوسّط .. إذ كانت المنحةُ
الجامعيّة تكفي أواخر كلّ ثلاثيّة .. لنؤمّ
الضواحي .. أتذكرُهُ؟ معتم أبدًا
غير مائدة بانتظارك .. حيث الظلال
معتّقة كالنبيذ .. به .. هي نفس الظلال ..
ومن كوّة .. أتذكرُ .. في سقفه الخشبيّ
المشقّق .. تدخل شمس .. وتشعل ظلًّا هنا
أو هنالك .. وهي تضيء أصابعنا
ثمّ تسحب ظلًّا وتمضي .. كذا مهنة
الشمس منذ الأبدْ
وفي الليل حيث يشفّ الهواء ويخضرُّ
أخضر كان الهواءْ
يحمل الماءُ رائحة العشب والملح ..
يحمل رائحة من بنفسج عطر الإيود لنا
نتنفّس بحرًا بأكمله
ثمّ تأتي الزهورُ تضيء لنا عتمة المائدةْ.

* * *

لأقلْ لون ما حولنا لم يزل
مثل هذي الجرار التي دون لون ..
أتذكرها
وهي تجلس هانئة في رذاذ المطرْ؟

* * *

شتاء:

لا تفكّر إذن في الشتاء

ثمّ برد قديم .. صدًى من صدًى يتردّد

فينا ويتغل في العظم منّا

وقد يتسرّب في برد هذي القصيدةْ

إذن سمّه برد روحك إن شئت .. أو سمّه ما تشاء

وأنت تقفّي .. إذن سمّه البرحاء.

❊ ❊ ❊

لنلذّ دونها ندم بخسارتنا

ولتكن ضحكات الصبيّ الذي يتكلّم فينا إذن

ملح أدمعنا

❊ ❊ ❊

الغصون التي قطعوها عظام الشجر

نحن نكبر وسْط النباتات

أجسادنا مثلها .. غير أنّ النباتْ

لا يبوح بأسراره أبدًا

لا يعلّمنا كيف نخضرّ عبر الفصول

وكيف يكون لنا جلده

وهو ينسجه يقْظةً وسباتْ

❊ ❊ ❊

كلّ ما يفعل الموت: يفصلنا عن ظلال لنا

ثمّ لا شيء غير رفيف الغياب

❊ ❊ ❊

يتنابحُ كلبان أبعد .. من بيت صاحبنا 'برونو دوساي' هنا في:

19eme Arrondissement

في شارع كريماي حيث أسهر وجهًا لوجه

وأبعدَ في الطين والرمل تخفق ريح .. أطلّ على الليل من غرفتي

وكأنّي أرى نجمة تتهيأ للانصراف

أنا الآن في البيت وحديَ

إذن ما الذي أنت تنتظر الآن؟ مني أنا؟

نجمة من نجوم ثواقب تسقط في برد عشب الحديقة؟

❊ ❊ ❊

لكأنّ الفراش النهاريّ يأتي بألوانه القزحيّة .. نتبعه .. هو ذا النهر .. يحضي به السين

أشعر أنّي أجنح .. هل صار لي بعض ريش وبعض شراع؟

❊ ❊ ❊

قصائد قصيرة

مريم حديدي
شاعرة من السعودية

(أَمِنْ أَمّ أَوْفَى...)
ارْضَعُوا حَدَّ الصَّبَابَةِ
مِنْ بُكَاءِ الغِيدِ في حُضْنِ الهَجِيرِ
وَارْفَعُو أَعْلَامَ حِطِّينَ عَلَى وَقْعِ الجَبِينِ
وَقِفُوا فَوقَ المَعَانِي
فَوقَ أَشْبَاهِ الوَرِيدِ
وَاشْهَدُوا زَحْفَ الرَّحِيلِ
قُتِلَ النَّازِيُّ فِي عَيْنِ الشَّهَادَه
شَهِدَ النَّاقُوسُ .. حَقًا
شَهِدَ النَّاقُوسُ .. صِدْقًا
شَهِدَ النَّاقُوسُ .. مَهْلًا
وَتَلَا النَّامُوسُ تَأْبِينَ العِبَارَةِ:
(......)
فِي تَلَابِيبِ الأَصِيلِ
قُتِلَ النَّازِيُّ فِي زَحْفِ الرَّحِيلِ
قُتِلَتْ (تَاءُ) العِبَارَةْ
وَبَكَى حِطِّينَ فِي وَقْعِ الصَّبَابَةْ
حَدَثٌ يَشْرَبُ بِالكَأْسِ الهَجِيرِ
قُتِلَ الكَأْسُ عَلَى وَقْعِ الصَّبَابَةْ
وَارْتَمَى فَوْقَ الوَرِيْدِ
عَادَةٌ تَهْمِسُ صِدْقًا
عَادَةٌ تَصْرُخُ حَقًّا
وَهَمَى الكَأْسُ إِلى حُضْنِ الشَّهَادَةْ
كُسِرَتْ عَيْنُ الحَدِيدِ!
فُقِأَتْ رُوحُ العَبِيدِ!
كُبِّلَتْ حَدَّ الصَّبَابَه ..
شَهِقَتْ نَفْسُ العِبَارَةْ
(......)
قد صَحَا
(اليَومُ الجَدِيد ..)

القَضِيَّةُ رقم (4)!!

ودعاني، حادي الحُلمِ فلبّيتُ لأجلهْ
ونهزتُ الشكَّ في حدِّ اليقينِ
وتزيّنتُ لألقاهُ على شطآنِهِ الثّكلى
لنبحرْ
وإلى اللاشيء كُنَّا قاصدينْ

* * *

عُدَّةُ الرِّحْلَةِ ضَاعَتْ
حينَ ولّى غيرَ مُشتاقٍ سوى للتائهينْ
ولآهاتٍ دَنَتْ من غيرِ عِلَّة
وبكاءٍ خرّ من فوقِ الجَبينْ
ودعاءٍ غادرَ المركبَ جُملَة
قبلةً للصّابرين!!

* * *

أيُّ نفسٍ تلكَ لم تعبر إلا
لتراهُ

أيُّ روحٍ سَكبتْ بينَ حناياهُ رَجاه
أي تفسيرٍ سيلغي ما رمته شفتاه
أيُّ تأبينٍ سيَبقى ليواسِي مَا أتاهُ

***

آهِ يا حلمًا دفنتَ العُمرَ إذ كُنتَ صَبيًّا
وقتلتَ النُّورَ في عينيَّ لمَّا
قُلْتَ: أصبحتُ فتيًّا
وَحززْتَ الجسَدَ السَّاكِنَ.. عُنوةْ
حينَ غادرْتَ إلى عُمْرِكَ ناضِجْ
وتَولّيتَ شَقِيًّا!

أبيض وأسود

أخرجَ اليومُ من المرآة لونًا
ورسمْ
بعضَ دُورٍ
وربوعٍ
وحرمْ
ومياهٍ جارياتٍ
ومسافاتٍ تَئِنُّ
وشهابٍ ذي علاماتٍ على وجهِ هلالٍ
يحفرُ الأمسَ هِباتٍ
وقصورٍ
وصخورٍ
وسلامٍ دونَ بابٍ
وتحياتٍ لها في الصَّدرِ قُبَّةْ
يسجدُ الصَّمتُ حَليمًا كلّما أذّنَ في اللّونِ
وعطرٍ
وبخورٍ
ودخانٍ
خانَ توشيحَ الزّوايا
وقمرْ
سافرُ الوَجهِ تجلّى
عابسَ الليلةِ حائرْ
ساقطَ الكفِّ على الفجرِ
وخطَّ (الآنَ) قوسَ حالِكَ الضَّوءِ
وكوكبْ
أخرجَ اليومَ هُنا!!
وجدارٍ
يحفرُ الوردَ
وناي
وسكونْ
بلبانِ الشمسِ قد شُدّ إلى سَفحِ العمى!
ثمّ يومْ
يُجلِس الصورةَ، يرتاحُ شهيدًا
وإلى اللوحةِ يومٌ
عكسَ المرآةَ في وجه السّما!!

يا أم حنظلة الوليد

احمد قنديل
شاعر من مصر

دمعي يفر فهل تخلى البحر عن زبد الشواطئ واستقر
وتمخّض الجبلُ المرابضُ فوق نبض قلوبنا
يرمي بأحجار التواني المستمر
لازلت يا سيزيفُ ترفع همّنا المحمولَ في كتفيك أزمانا
تداعبُ حلمَنا المخبوءَ في ثوب الخلاص
وحبيبتي تنداحُ مثل دوائر في الماء
لا مرسى
لدائرة الحجر
حزن يسافر في البيوت
ويستعير براءة الأطفال قهقهة الصغار
إلى السكوت
لازال (حنظلةُ العليّ) مقيد الكفين
يُخفي وجهه المشتاقُ نورَ الصبح
وجهَ الأم
ترنيمَ الوتر
دمعي يفر
فهل تخلى البحر عن زبد الشواطئ
واستقر
ومساؤنا المشحونُ بالخطب التي
باتت تُروّجُ للصباح على سنابك لحية
مصبوغةٍ بدم الشهيد

يا أم حنظلة الوليد
ما عادت الأوطان تجمعنا على كتب السقيفة
وتفرّق الأنصارُ أشياعًا
إلى درب الخليفة
وجلستُ بين دفاترك
أقتات ملح الشعر
استجدي خفيفهْ
يا أم حنظلة التي تتململها هم بنوك بدرب عشقك قُتّلوا
يا أم حنظلة الوليد
دمعي يفر
فهل تخلى البحر عن زبد الشواطئ
واستقر
يا أم حنظلة الوليد
من لي بعيد؟
يستعيد النبض للزيتون
للطفل الشريد
يا أم حنظلة الوليد (*)

(*) (حنظلة) رسم كاركتوري للرسام الفنان ناجي العلي يصوره طفلاً عربيًا فلسطينيًا مكتوف اليدين منكس الرأس.

الجسد

ايوب مليجي
شاعر وناقد من المغرب

- توثيق لحالة حب
- هذيان
- متواليات
- بوح
- هوس السؤال:

توثيق لحالة حب:
ويستفتونك في الحب
قل الحب:
رغبات أول الليل
تثير فتنة الحواس
وتوقظ شهوة الجسد
...
قل الحب:
شطحات آخر الصباح
تأتيك مفتونة
برائحة الرغبة
المترامية على أطراف السرير
المسكونة بحمى الجسد
...
قل الحب:
جسدان متداخلان
مفعمان بالأمل والحياة
يبحث كل منهما عن ذاته المنصهرة
في الطرف الآخر
...
قل الحب:
أول الحياة
آخر الحياة
وما تبقى من هذا العالم
..
قل الحب:
هو العالم
كل هذا العالم

هذيان:
عاريًا
إلا من جسدي
أتوسد يداي
و أنام
...
أستفيق
على وقع اهتزازات
جسد ما يباغتني
دونما أية إشارة
...
تلتصق الساق بالساق
والشفاه بالشفاه
والعين
تنام

...

...

أصحوا من جديد

لأجدني مهتزًا من فرط

الشوق المباغت لي

/ أعلو / أهبط / أستدير / أطير /

أتقلب / أذوب / أتوب / أعود / أنهض /

/ أحلم / أفيق / لا أطيق / أباغت /

أستسلم / أهذي / أصمت / أصرخ /

/ أنادي/ أهوي / أعود/ أهبط / أعلو

/ أستفيق/

لا شيء

لا شيء

في الغرفة سوى الموت

متواليات:

.. والحب

أيضًا

يأتي

مصحوبًا بالرعشات

باللمسات المستفزة

بحرارة اللقيا

...

.. والحب

أيضًا

يأتي

مصحوبًا برائحة السرير

بالعري

ـ برقصات الـ (midnight)

...

.. والحب

أيضًا

يأتي

مصحوبًا بالصخب

بملابس الـ (baby doll)

برقصات الفلامنكو

...

.. والحب

أيضًا

يأتي

مصحوبًا بالجسد

...

.. والحب

أيضًا

يأتي

...

.. والحب

أيضًا

...

.. والحب

يبوح:

الجسد

الذي ضاقت به الأرض

ما زال يرزح تحت النسيان

يتأبط حلكة الليل

ي

ذ

و

ب

في الفراغ
...
الجسد
الذي يستوطنني
يمنحني دفء المجاز
يأخذني إلى المتاهات
يكتبني
جـ
ـسـ
ـد
ا
...
ذاك الجسد
ليس هو
نفسه الذي
أغراني ذات مساء
هوس السؤال:
ما الحب
سوى أضعات أحاسيس
تستوطن الجسد
وتنشطر إلى حروف مبعثرة:
ا / الأنا المفككة
المهووسة بالرعشات
بالأمكنة
الغارقة في التفاصيل
عن حجم السرير / لون الملاءة /
عن التوقيت / المكان /
والجسد المتقابل
ل / الرغبة المفرطة / الموحشة / المؤدية
إلى اللامعلوم
ح / الحالة المؤدية إلى شارع يفضي إلى
سرير
وجسد
مجهولين
ب / بريق الجسدين / المتداخلين /
المنصهرين /
حد التحول إلى أشلاء مبعثرة
في حرب خاسرة
ما الحب ..؟
ما الحب
سوى
حلم
حرب
وحاءات تستعصي على القبض.

القراصنة

آدم فتحي
شاعر من تونس

قَبلَ أنْ يَصِلُوا بِقَلِيلٍ جَلَسْنَا على رُكْبَةِ البَحْرِ، نَغْسِلُ أيَّامَنَا مِنْ دُخَانِ الحُرُوبِ القَدِيمَةِ .. كُنَّا بَعِيدِينَ عَنْ غَدِنَا فَهَرِعْنَا عُرَاةَ الجُنُوبِ، حُفَاةَ القُلُوبِ، إلى حُفَرِ المَاءِ نُخْفِي سَفِينَتَنَا الخَائِفَةَ

قِشْرَةُ الجَوْزِ هذي التي يُخْرِجُ الأبْيَضُ المُتَوَسِّطُ مِنْ قَلْبِهَا وَهُوَ أزْرَقُ، هذي التي تَتَرَقْرَقُ في حَلْقِ بَحْرٍ يَغَصُّ بِهَا ثُمَّ يَشْهَقُ، لاَ هِيَ تَطْفُو، وَلاَ هِيَ تَغْرَقُ في لَحْظَةٍ وَاقِفَةٍ

عِنْدَ نِصْفِ الطَّرِيقِ إلى غَدِنَا ..

ثُمَّ لمْ نَدْرِ كيفَ شُوِينَا على رَغْوَةِ النَّارِ، مُخْتَرِعِينَ أسَاطِيرَ عَنْ شَعْرِ شَمْشُونَ، عَنْ جُزُرٍ قَادَهَا بَرْبَرُوسُ إلى حَتْفِهَا، عَنْ بَرَاءَةِ سِيبِيُّونَ مِنْ مِلْحِ قَرْطَاجَ، عَنْ أنَّ كَالِيغُلاَ كَانَ سَمَّى حِصَانًا لَهُ قُنْصُلاً، حِينَ جَاشَتْ بِهِ العَاطِفَةُ ..

***

قَبلَ أنْ يَصِلُوا بِقَلِيلٍ جَلَسْنَا على رُكْبَةِ العَاصِفَةِ

تَتَنَفَّضُ مِثْلَ النَّوَارِسِ مِنْ طُحْلُبِ البَحْرِ..

لَكِنَّهُمْ قَوَّسُوا البَحْرَ وَالبَرَّ .. حَتَّى الشُّعَاعُ الذي يَتَسَلَّلُ

مِنْ جِهَةِ الشَّمْسِ في وَمْضَةٍ خَاطِفَةٍ

حَادَ عَنْ يَدِنَا وَتَقَوَّسَ في يَدِهِمْ مِنْجَلاً لِحَصَادِ سَنَابِلِ أحْلاَمِنَا النَّازِفَةِ ..

***

عَضَّنَا البَحْرُ لَمْ يَكْتَرِثْ لَحْمُنَا، ضَرَّجُونَا قَرَاصِنَةً وَطَوَاحِينَ لَمْ يَنْتَفِضْ فَحْمُنَا، قَبلَ أنْ يَعْطُلَ السِّحْرُ فَاضُوا قَبَاطِنَةً وَقَرَايِينَ، لَمْ يَنْتَبِهْ حُلْمُنَا نَاحَ حَطْمُ السَّفِينَةِ، لاَحَ السَّلُوقِيُّ يَنْشُجُ في إثْرِهِمْ، أمَرُونَا بِأنْ نَحْطِبَ اللَّيْلَ مُنْطَفِئِينَ وَأنْ نَشْتَعِلْ

كَيْ يَرَوْا جَيِّدًا أيْنَ يَخْتَبِئُ الفَجْرُ فِينَا وَأيْنَ يَنَامُ الأمَلْ ..

طَقَّ عَظْمُ السَّفِينَةِ مِنْ جِهَةِ السَّطْحِ، عَضَّتْ عَلَيْنَا الصَّوَاعِقُ فَاخْتَرَقُوا صَقَلَ أنْيَابِهَا، لَمْ نَكُنْ ذَاهِبِينَ إلى الرِّبْحِ، أو عَائِدِينَ مِنَ الرِّبْحِ؛ كَيْ تَتَعَشَّى الحَرَائِقُ

هَمَّ السَّلُوقِيُّ بِالنَّبْحِ، حَتَّى إذَا ثَمَّ خُرْقَتَنَا بَحَّ مَالَتْ صَوَارِي السَّفِينَةِ مِنْ عَطَشِ الحُبِّ، لَكِنَّهُمْ حَارَبُونَا بِهَا لَمْ نَزَلْ

نَتَرَاشَقُ بِالصَّبْرِ، لاَ الفَجْرُ صَحَّ وَلاَ المُدْلَهِمُّ اكْتَمَلْ ..

طَقَّ عَظْمُ السَّفِينَةِ مِنْ جِهَةِ القَبْوِ فَانْتَبَهُوا لِلسَّلُوقِيِّ، لَمْ يَرْوِ خَطْبًا ولمْ يَعْوِ لَكِنَّهُمْ خَوَّفُونَا بِهِ «كَلْبُ عِزْرِيلَ» .. قَالُوا لِنَرْحَلَ بِالخَوْفِ مِنْهُمْ إلَيْنَا وَمِنَّا إلَيْهِمْ وَمِنْ فَوْرِهِمْ

خَرْضُوهُ عَلَيْنَا .. وَلَكِنَّهُ ظَلَّ يَقْعِي على ذَيْلِهِ ثَابِتًا كَالجَبَلِ

لَمْ يَتَصَيَّضْ هُمْ مِثْلَ بَعْضٍ ذَوِينَا وَلَمْ يَمْتَثِلْ ..

***

قَبْلَ أَنْ يَصِلُوا بِقَلِيلٍ ظَهَرْنَا على ظَهْرِهَا صُدْفَةً، وَكَبُرْنَا على ظَهْرِهَا صُدْفَةً، وَنَذَرْنَا على المَوْتِ أَنْ لاَ تَمُوتَ على ظَهْرِهَا صُدْفَةً .. بَيْضَةُ الجِصِّ

هذي التي تَفَقَّسْتُ مِنْ تَحْتِنَا ..

ثُمَّ سُرْعَانَ مَا وَصَلُوا .. فَنَذَرْنَا على عُمْرِنَا أَنْ نَخُوضَ حُرُوبَ المَوَاقِعِ، مُلْتَحِفِينَ بِجَمْرِ الفَوَاجِعِ، نَحْفَظُ وَرْدَتَهَا، وَنُحَصِّنُ قُمْرَتَهَا، وَنَسُدُّ الثُّقُوبَ التي يَزْرَعُونَ على وَجْهِهَا ..

لَمْ يَكُنْ مِنْ سِلاَحٍ لَنَا غَيْرُنَا، فَامْتَشَقْنَا أَمَارَاتِ أَسْنَانِنَا في المِيَاهِ وَلَكِنَّهُمْ نَهَبُوا المَاءَ والمِلْحَ والدَّمَ والجُرْحَ والصَّحْوَ والنَّوْمَ والغَدَ والأَمْسَ واليَوْمَ والغَضَبَ العَامَّ، والغَضَبَ المَنْزِلِيَّ، وحتى العَبَاءَ الغَبِيَّ الذي كَانَ طَبَّلَ في عُرْسِهِمْ ورَقَصْ ..

نَهَبُوا مَا غَلاَ، نَهَبُوا مَا رَخُصْ

نَهَبُوا مَا حَوَتْهُ الجُيُوبُ وَمَا خَبَّأَتْهُ القُلُوبُ

وَمَا دَنْدَنَتْهُ الأَغَانِي وَمَا وَشْوَشَتْهُ القَصَصْ

نَهَبُوا كُلَّ مَا ظَلَّ أَخْضَرَ حتى الغُصَصْ

وَهْيَ تُولَدُ في الحَلْقِ

لَمْ يَتْرُكُوا فُرْصَةً للفُرَصْ

كَيْ نُوَاتِيَنَا فَنَعِيشَ وَلَوْ مَرَّةً أَوحَصُوتَ بَعِيدِينَ عَنْ جَزْرَةٍ في قَفَصْ ..

***

هَلْ جَلَسْنَا؟

جَلَسْنَا نَعُدُّ خَسَارَاتِنَا قُرْبَ صَحْنِ السَّلُوقِيِّ .. عضَّتْ ظِلالٌ على العيْنِ، بَحَارَةٌ أَوْثَقُوا بِالسَّلاَسِلِ أَنْفُسَهُمْ لِلصَّوَارِي على الجَانِبَيْنِ مَدَافِعُ فَوْهَاتُهَا نَحْوَ رُكَّابِهَا كَلِمَاتٌ، تَدُقُّ على بَعْضِهَا كَالعِصِيِّ مَنَاظِيرُ عَمْيَاءُ سَطْلٌ على رَمَدِ النَّارِ، بِضْعُ خَرَائِطَ غَدَّرَهَا الدَّمُ وَالمَاءُ، بَوْصَلَةٌ جَفَّ فيها الشَّمَالُ، فَخَرَّتْ على السَّطْحِ تَلْحَسُ ظِلَّ البَلَلْ ..

حِيَلٌ لِلبَقَاءِ تُحَاوِلُ أَنْ لاَ تَمُوتَ بِتَرْكِ الحِيَلْ ..

***

هَلْ هَمَسْنَا؟

هَمَسْنَا بِأَسْمَائِنَا فَاخْتَنَقْنَا، هَمَسْنَا بِأَحْلاَمِنَا فَاحْتَرَقْنَا، الْتَمَسْنَا مَكَانًا لِمَأْسَاتِنَا في كِتَابِ الخَلِيقَةِ، ثُمَّ انْشَقَقْنَا عَنِ الكُلِّ جُغْرَافِيَا وَأَسَاطِيرَ، مَأْسَاتُهُمْ: أَنْ يَسِيبُوا وَأَنْ يَحْلُمُوا وَيَخِيبُوا وَيَمْضُوا إلى قَدَرٍ في النِّهَايَةِ لاَ يَسْتَجِيبُ .. وَمَأْسَاتُنَا: أَنْ نَعِيشَ النِّهَايَةَ مُنْذُ البِدَايَةِ مَوْتًا طَوِيلاً ثَقِيلاً، يُؤَجِّلُ حتى بُلُوغِ الأَجَلْ ..

لاَ ضَمِيرَ لِيَشْهَدَ، لاَ شِكْسِبِيرَ لِيَحْفَظَنَا في كِتَابِ الأَزَلْ ..

***

هَلْ عَطِشْنَا؟
عَطِشْنَا وَلَمْ يَظْهَرِ القَاعُ، عَضُّوا عَلَيْنَا
قَرَاصِنَةً وَثَعَابِينَ، هَلْ شَبِعُوا؟ لاَ وَلَكِنَّهُمْ
حِينَ لَمْ يَتْرُكُوا فِي السَّفِينَةِ مَا يُشْتَرَى أَوْ يُبَاعُ
اشْتَهَوْا لَحْمَنَا، كُلَّمَا أَكَلُوا مِنْهُ جَاعُوا، وَقَامُوا
إِلَى عَظْمِنَا يَشْحَذُونَ السَّكَاكِينَ، مَاذَا تَبَقَّى
لِنَخْسَرَ؟
أَنْ يَأْمُرُونَا اخْلَعُوا نَعْشَكُمْ فَنَخِفَّ إِلَى
نَعْشِنَا؟ لاَ خَجَلْ
يَحْرُسُ البَيْضَ فِي عُشِّنَا لاَ تَهُودَ تُرَطِّبُ
أَشْعَارَنَا لِلغَزَلْ ..

***

هل يَئِسْنَا؟
يَئِسْنَا طَوِيلاً إِلَى أَنْ تَيَبَّسَ فِي رُوحِنَا شَجَرُ
الصَّبْرِ وَالرُّوحُ خَضْرَاءُ، لَكِنَّهُمْ أَطْرَدُونَا مِنَ
الخُبْزِ وَالحِبْرِ، وَاخْتَصَرُونَا طَوِيلاً فَمِتْنَا قَلِيلاً
وَعِشْنَا قَلِيلاً، عَلَى وَهْمِ أَنْ يَرْحَلُوا مِنْ عَلَى
ظَهْرِنَا، وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مستحيلاً، على وَهْمِ أَنْ
يرحلوا مِنْ على ظَهْرِهَا، لَمْ نَمِلْ عَنْ قَصِيدَتِنَا
لَمْ نَمِلْ
عَنْ سَفِينَتِنَا وَدَعَوْنَا السَّلُوقِيَّ كَيْ نَتَقَاسَمَ
خُبْزَ المَلَلْ ..

***

هَلْ نَعِسْنَا؟
نَعِسْنَا وَلَمْ نُغْمِضِ العَيْنَ، لَكِنَّهُمْ
أَغْمَضُونَا سِنِينَ، وَحَثُّوا الخُطَى مُتَعَامِينَ؛ كَيْ
يَصِلُوا وَقِحِينَ إِلَى حَيْثُ نَجْهَلُ أَنْ نَصِلْ ..

***

هَلْ يَئِسْنَا؟
يَئِسْنَا إِلَى آخِرِ اليَأْسِ يَا كَمْ يَئِسْنَا إِلَى آخِرِ
اليَأْسِ
لَمْ يَبْقَ فِي الأُفْقِ إِلاَّ الأَمَلْ ..

***

عَضَّنَا البَحْرُ، لَمْ يَنْتَبِهْ نَجْمُنَا، كَانَ يَشْوِي
على ظَهْرِنَا سَمَكًا، عِنْدَمَا أَصْبَحَ البَحْرُ
كَمَاشَةً بَيْنَ عُكَّازِ مُوسَى وَمِهْمَازِ خُوفُو
وَسَاقَيْ هِرَقْلٍ وَنَهْدَيْ أَثِينَا، فَمَزَّقَنَا الصَّبْرُ
وَالصَّخْرُ، حَتَّى نَسِينَا حِرَاسَةَ أَوْصَالِنَا، لَمْ
نَكُنْ غَيْرَ بَحَّارَةٍ هَارِبِينَ بِأَحْلاَمِ أَطْفَالِنَا ..
لاَ زَلاَبِيَةٌ لاَ جِرَارُ عَسَلْ
فِي صَنَادِيقِنَا لاَ بَطَلْ ..
رُبَّمَا يَهْدَأُ البَحْرُ، قُلْنَا وَلَمْ يَهْدَإِ البَحْرُ، لَنْ
يَهْدَأَ البَحْرُ إِلاَّ إِذَا ثَارَ فِينَا وَلَمْ يَخْجَلُوا، لَمْ
يَقُولُوا لَنَا كَيْفَ صَارُوا قَرَاصِنَةَ البَحْرِ، أَوْ
كَيْفَ صَارُوا بَرَابِرَةَ البَرِّ، لَمْ يَرْحَلُوا، لَمْ تُغِثْنَا
الجِهَاتُ ..
كَيْ نَعِيشَ وَكِدْنَا نَمُوتُ وَلَكِنَّنَا
لَمْ نَجِدْ غَيْرَ ذَيْلِ السَّلُوقِيِّ حَبْلَ نَجَاةْ ..

***

مَا الحَيَاةُ إِذَا أَصْبَحَ المَوْتُ نَوْعًا مِنَ
الحَلِّ؟
خُذْ يَا سَلُوقِيُّ عَظْمَتَنَا .. خُذْ غَنِيمَتَنَا
المُشْتَهَاةْ
خُذْ بِشَارَاتِنَا .. آخِرُ الأُمْنِيَاتْ
أَنْ نَرَى كَلْبَ عِزْرِيلَ يُنْصِفُنَا مِنْ كِلاَبِ
الحَيَاةْ ..

لظما وقت الرحيل

سليمان عوض

قلبي
وأنا أخطو عتبات البيت
عصفورٌ مذعورٌ
زهرة عباد الشمس أطأطئ رأسي
لظلام البعد
أحمل في كفي عنقود الشوق
أدغدغه
أصنع منه نبيذ الرغبة أن أبقى
أبقى لو مصلوبًا
في هيكل حبي
في هيكل جوعي أو ظمئي
فالماء بصدرك أمطار
وأنا وجهُ الأرض
أحتاجُ الماء ليغسلَ عَنّي
كل ذنوب الأمس
أحتاجُ لمائك كي أنبت أزهاري
وثماري
كي أحيا
بحياتي
تحيا أطيار الأرض
نشودة الشباب
من ديوان قلب وناي
أنا يا أخوان أصيرُ عجوزًا
إنْ ماتتْ في رأسي الكلمات
وأصير عجوزًا
إنْ مات الطفل بقلبي
وانتحرت فيه البسمات
لكني إن كُسِرَت ساقي
سأبدِّل غير الساق رفاقي
لكني إن جف لساني
والتصقت فيه الأشعار
فسأنفخ في الناي حروفي
وسأسقط باللحن الأمطار
أنا يا أخوان أصيرُ عجوزًا
إن عشق الجفن تراب النعل
وأصير عجوزًا
إن صار المال مكان الكعبة
أو كان الشعر رخيص القولْ

* * *

سأظل يا أخوان شبابا
وسأزرع غير الشوك زهوري
وسأطلق في كل الساحات طيوري
وسأوقد في الظلمات شموسي
وسأملأ بالحب كئوسي
وأفجر في الأجيال دروبا
وسأجعل منحنيات الدرب
راياتًا بيضا
حتى إن ماتت كل خلايا جسمي

أُسْلِمُ راياتي
وأموت شبابًا حيًّا
في ذكراها
من ديوان قلب وناي
حمائمُ قلبي
رسائلَ حب
ونبضُ عروقي
قصائدُ شوقي
وطيفك يرشُفُ في أضلعي
وخلف الحنايا وفي المقلةِ
يقولـون راحـت وأنـت ملاكـيَ أنـت الرقيبُ
وطيرٌ تغنى على أيكتي
أحقًا رحلت؟
لأبقى وحيدًا!
أقاسي العذاب
حنينًا إليك
أحقًا تكوني
لقاءك وهم
وطيف خيال
يعانق روحي؟
يقولون أني
بحب جديد
سأنسى
فهل أنت إلا
دمائي وقلبي؟
فإني أحبكِ

على كل حرف
كنجم وحيد
تغيب المسارج
ليبقى مضيئًا
يُحَدِّثُ قلبي حديثَ الشجون
ويَسْري لروحيَ كالنسمةِ
أداري أسايا وأخفي حنيني
وتبكي الجوارحُ من حسرتي
أمر ببابك تجتاح نفسي
عواصفُ ذكرى
تدق ببابك
رتاجَ المحالِ
وأخلع روحي انتظارًا إليكِ
فروحي دثارُك
وأنت الحنانُ وأنت الطبيب
فهل لك يا بيت أن تستجيب؟

***

(1)

أهواكِ
يا أمي
أهواكِ
أتطلع من شُبّاكي من خرفي
لأشم الدفء
في طيات نسيمك
أفتح عيني ساعة ميلادي
كي أبصر فيك شحوبك
دفق دمائك

وعلى جنبات سريرك
تبسم بعد الموت جموع الشهداء
ويردد مهدي
صلوات يولد فيها بدء المجد
أصرخ في أول تنهيدة
كي أعلنَ للناس
للشجر
للأنجم في دورتها الأبدية
أعلن أنّي أنت
ستعيشين إلى الأبد.

(2)

حين اهتز الغربال
وتزاحم حولي الأطفال
أقسمت أمام مولدتي
أن أحيا
أن أهواكِ
أن أنبت في صحراء ثيابك
شتلات الأرز وأشجار الصفصاف
أن أجعلَ نبضَ عروقي
ضحكات مصانع
وزئير مدافع
وسأضفر من خصلات الشعر
أغصانَ الزيتون
وسأنفخ في طينٍ يبتل بدمعك
ليصير حمائم تسكنُ أبواب الغار
ويردد حولي الأطفال
شاطر
شاطر.

(3)

إني أحبو
إني أزحف نحو الغاية
يتكئ الكوع على صدرك
وتقبل شفتي الحلمة
لن أخشى الجوع فتربتك
نبعٌ حليب لا ينضب
هذا أول درسٍ يعلمه الجندي
وغدًا أتسلق أحجار السور
لأحطم يأجوج ومأجوج
وترفرف حول السور
رايات خلودك
وسأوقد في خديك
أزهى مصباح
وسأكتب فوق جبينك
أني أهواكِ

(4)

أمّه
تمّه
تشبعني منك حفنة تربة
تدفئني منكِ
أنفاسُ الصيف وتنعشني الأنسام
أمطار شتاؤك تغسلُ عني الآلام
وصفير الريح يوشوشني
عن بيت الغول وأوكار الشيطان

أسمع من أبراج حمائمك
من دقات الناقوس وتكبير الأذان
أعلم أنّي
عيسى
قد عاد ليثأر من ألف يهوذا
وليشنق فوق صليب الأمس
جنودَ الطغيان
وليحيا لعازر
ويموت الموت
وتظلين أنت العذراء
باركك الله.

***

لأمل الغريق
من ديوان قلب وناي
أو تذكرين متى التقينا في الطريق؟
أو تذكرين بداية الأمل الغريق؟
يومًا تَغَنّى للشروق
أو تذكرينهُ يا جميلةْ؟
كانت عيونك كالقطاه
كالليل يسري في خميلة
مُدَّتْ عيون الراكبين
كلٌ يحاول أن يبين
وأنا نظرت إلى القطار
فكان أغنيةً تدور على صَفيرهْ
ونسيت قسوة مقعدي طول الطريقْ
ونسيت غاية ما يكون من المسير
ونسيتُ أمي أو أبي
ونسيت حتى أن أنام
يتهامس الركاب حولي
كل يُسِرُّ إلى رفيقه
انظـر إليهـا كـالقمر .. كـالفجر ..
كالأحلام .. كالنبت الوليد
ويرد قلبي
بل أنت شِعرٌ والقصائدُ لاتزال
عرجاءَ تجري
خلف برقٍ في الظلام
أو تذكرينه يا جميلةْ
يوما تهاوى في الثّرى عشرين عامًا
وجعلت ألثُم في الجدار
في كل قطعٍ من خشب
وقذفت يأسي من هناك
ونظرت من خلف الشّبّاك
أتلمّسُ الأمل المغرد في الفضاء
أو تذكرين
لمس الهواء حرير شعرك فاستملت
وجرى بنبض في دمي
خوفٌ يئنُّ من الهواء
أو حين أتعبك السّفار
وتركت رأسك للأريكة
وتهافت الركاب تفسح مجلسًا
كل يُمني نفسه
نظرًا لوجهك يا مليكةْ
أو تذكرين
وذهبت ألتمس الطريق

من كل فج فيه حُبٌ أو صديق
وسألت عنك الراكبات
راحت تُجلجل في ضميري
ضحكاتهن الساخرات
ومضيت أغزل في يدي
أحبال قيد للهواء

ومضى القطار
حتى بدت أيام عمري الباقية
كسجين بيت من عثار
يهوى الفرار
أنى يكون له الفرار؟

***

"تينات" الأميرة

غازي الذيبة
شاعر من الأردن

لا، ليس لي بيت وقافية
وأمي مثلما تمضي سويًا في رواق الهمس
تحكي لي عن التينات في بيت الأميرة
يوم كان الله يمنحنا الحدائق والبيوت
بلا حساب
الآن، لم تعد الحدائق مثلما كانت عليه
قبل أن تهوي بوحشتنا إلى عش الغراب
ولم يعد في البيت بيت
أو مساء ينحني لسراجنا في الفجر
أو درج نسير على مآثره
لنحمل نصف قافية هنا
ونصيد عصفورًا صغيرا في كتاب
ولم يعد معنى الغواية مثلما كانت
عليه غواية المعنى المعشق بالندى
والاقتراب
أمي تفتش عن أبي في غفوه الأزلي
تفتح قلبها لنوارس تمشي
على ماء تجمد في الغياب
وأبي يلوّح من بعيد في الموانئ
ثم يصعقه التنائي حين يقترب المآب
يا تينتي في الحقل هل أخفقت
في رسم الطريق إلى الأميرة
يوم دَلّت شعرها في البئر
وارتبكت على الشفتين أغنية العطاش
وصرت أبحث عن فم وردي
عن تيه يُعشّقه السراب
لا، ليس لي بيت ولا نول
سراجي مطفأ
والأغنيات على الطريق تغرّبت
والناي أصبح قصفة خشبية في المتحف
الحجري
في حلم السحاب
لا لم أعد للبيت
لا، لا لم يعد لي أي بيت يا بلادا
كلما حاولت أن أمضي إلى أشجارها
جف اخضرار عناقها فينا
وشردنا العذاب.

* * *

نصان

د. سناء شعلان
شاعرة من الأردن

النص (1)

حفل تأبين

(1)

الذئاب
التي تسير داخل المبنى الهرم منذ طفولته
لماذا عليها أن تُقطع حياتي
كأذن "فان جوخ"
التي من أجلها أحببت ما أحببت من اللوحات المغمسة بالغموض
المغمسة بنبل الجنس وبدائية المشهد.

(2)

ماذا لو خلعنا المبنى
أليس
شجر "الزيتون"
أقل عنفًا
من "الفجل".

(3)

يا رب
لماذا لا يوجد مكان ينافس فردوسك في ذاكرة الأزمنة
سوى عمان ووثائق الخيال.

(4)

من أي مبنى سأهرب
والطرق من مدن اللاوعي
حتى ريف الخيال
مزدحمة بالعدم
وبسكان الصور.

(5)

ما الذي يحصل للمبنى
لا يحس .. لا يستيقظ
ما الذي يحصل لعروقه
الخدرة تشرق كل يوم
باللامعنى يسير في كل حركة
داخل المرايا
داخل الأحلام التي
لا أستيقظ منها ..
سوى خجولًا.

(6)

تغيب الأنثى الجديدة والصديق القديم
يغيب الكل بالنسيان والنسيان بالكل
وتحضر الأيام القادمة
كطريق أعرفه كل يوم لأول مرة
كطريق أقطعه كل يوم بصوت "فيروز"
الطريق تسير نحو عدمية "سارتر" بنشاط
الطريق إنها ككل الطرق
لم تعد تساوي
إلّا ثمنها من الأمتار.

(7)

أين أذهب بمشهد الصديق يقطر من أصابعي
في صحن المشهد ..
أين أخبئ مشهد الصديق القديم ..
يتكاثر في كل ما حولي
حتى أصبح المشهد له أبناء صغار ..
وأشجار لا معنى لوجودها
وجيران لا معنى لوجودهم سوى أنهم آخر "سارتر"
الذي يقول حقيقة:
موت النجمة القديمة
حقيقة البرود الأرستقراطي الكاذب.

***

النص (2)

قصار التفاصيل

(1)

أود الدخول
كما يدخل المارد في القمقم
أود الخروج
كما يخرج المارد من القمقم
أود الدخول والخروج معًا
منك أيها "الموت" يا شبيه المدينة.

(2)

لمسة أناملك على الطاولة
علاج للخشب
من مسامير الصلب!

(3)

المكان يشغرني
كأي رقم وطني من
فصيلة
الكهوف!

(4)

كان لابد لي أن أعبث
في أشياء الموتى
في ترابهم
وأن أنبش أجسادهم
لأعرف كفر "أفلاطون"
ولحيته غير الفاضلة!

(5)

الكفن:
أنقى مشهد بصري في مدينتي!

(6)

لماذا تتحرك الشفاه
النظرات
الأقدام .. في مدينتي
نحو المحبة .. صوب الجمال كالذيول؟

(7)

سأتحد مع عظامي تندد بعبء الجغرافيا
وبمحكومية الحرية!

(8)

فكرت في إعادة ترتيب حياتي المتعاقبة
لذا أعددت حياتي كآبة وجبة دسمة
أستطيع من خلالها أنْ أتحد مع أنقاض المعادن!

(9)

عبرت المخيم كله فبلغت نفسي!

(10)

جمالك الذي يشبه رفًّا من الكتب

لماذا لا يستيقظ من أحلامي جيدًا؟

(11)

لماذا صحوت في نومك

والعربات الذهبية تقودني

مبللًا بالفقد من عضوية

الليل؟

(12)

كحقيبة ازدحمت بالمارة

جلست مع نجمتي كأي خطأ بصري

من أخطاء السماء!

(13)

أقبض على مشهدكِ عارية

كالقابض على الجمر - آخر المكان!

(14)

أنأى عن الكلام كزورق ذهني عابر

نحوك!

(15)

يرفع سماعة الهاتف

وكأنه يتسلك من الغرق

في نفايات السرد!

(16)

أيامه غير ضالة بالفحشاء والمنكر

أيامه كلاب ضالة بك!

(17)

هل تكره الضوء

الكلاب الضالة في جسدكِ؟

(18)

أيصلح للعشق ماؤكِ

في جرة عابر سبيل؟

(19)

الكهرباء التي ولدت

فيك .. معك .. إليك

أين تخبئينها؟

(20)

كيف أفهم معرفتك ..

تفسيرك

وأنت في لغة لا تكتب ولا تقرأ

إذ أنت فيَّ وحدي

وأنا كدمعة تتألمك؟

(21)

تحت كل موجة

أزرع حب

وهم يقطفون ورد؟!

(22)

"المرآة" أعظم اللوحات .. يدخلوها مرارًا وبها

يتعرفون على العالم!

(23)

لا أحد يعرف المرأة.

المرأة سرية للغاية التي لا يراها

فيها أحد.

(24)

المكان يئن من اللاتواصل

يئن من ممارسة الحياة بوصفها صوت.

(25)

المدينة ظاهرة صوتية

الأنثى فيها .. مد وجزر للبحر القادم توًّا من السفر!

(26)

أشرب نخب الأنثى الجديدة على الأرض

نخب الموت

الذي سيجعل البيوت لا تحتاج إلى نوافذ أو أبواب

وكذلك الروح لن تحتاج لسقف يسمى الجسد!

(27)

رفع الشفة عن الشفة

كرفع العدالة عن الأرض

كنزع القلوب من الصدور.

(28)

وجهي في وجه الحبيب

أحب إليَّ من أكل الخبز!

(29)

أتلوى من الفراق

لا صبر في قلبي

لا ماء في غربالي.

(30)

علمتني الخطوة أن أذهب إليك

كما يبني الطير عشه.

(31)

تحدثي فأنا أحب

الكلمات تفسر لي العالم عبر صوتك.

امرأة في وداع النَّهار

إيهاب الشلبي

في ربعِ ساعتها الأخيرِ
قُبيلَ أنْ تغفو
ملامحُ يومِها
يبكي السرير
في الصبحِ كانت زهرةً
رقصَتْ على أشذاءِ نغمتها
ملائكةُ البساتينِ الرشيقةُ
لوَّنتْ فمها
بقبلاتِ النَّدى الأخَّاذِ
طارت ترفُّ مع الرحيقِ
إلى فَراشاتِ الحرير
الشمسُ ملعبُها
على درَجِ الصِّبا
والأنجمُ الفضيَّةُ الأشواقِ
مرتعُ حُلْمِها
ودفاترُ الروحِ البريئةِ
في حقيبتها
تضُمُّ أناملَ الفرحِ الغزير
أضحت تَشُبُّ
مع ايفضاضِ الياسمينِ
على اخضرارِ القلب
عامًا بعد عام
وكمثلِ داليةٍ
تَعَرْبَشَ ماؤها ساقَ الهوى
اهتزَّتْ .. رَبتْ
وتَعَنْقَدتْ عنبًا
يطيبُ لهُ العصير
كان النَّهارُ
فضاءَ أخيلةٍ .. وموسيقى
تعُبُّ كئوسَهُ ..
يومًا تَرفُّ إليهِ كُمْثرى رَغائبِها
وبينَ يديهِ
تتركُ سَيلَ فضَّتِها
لتنزلقَ الأماكنُ كلُّها
في اللامكانِ
وتُطعِمُ فوَّهاتِ الوقتِ
لذَّةَ لوزِها المقشور
يومًا تُراوِدُ نفسَها عن نفسِها
وتثوبُ من غيبوبةِ الوعي المُشظَّى
نحو أرضِ سمائها
فيفيق دمعٌ ساخنٌ
في مقلة الوجعِ المؤنَّثِ
ثُمَّ تبلعُ ريقَ حسرتِها
توَثِّثُ غرفةَ الأحلامِ بالفوضى
وترقصُ رقصَها
فتشُجُّ رأس عنادها
بزُجاجِها المكسور
عندَ الغروب

تتذكّرُ امرأةُ الهوى
عنوانها
فتَشدُّ لحم العمرِ
تنصبُ هيكلَ الكلماتِ في فمها
تدقُّ الباب
تدخلُ ليلها
يرتدُّ في البيتِ
الخليِّ من الحدا
بابُ الصَّرير.

تراتيل مقدسية
"هيه يا يمه هيه"

عبد الله رضوان
شاعر وناقد من الأردن

هل جئت فاتنتي بمنزلة الحلول؟
أم أنها بعض الخطى ..
من الرحيل إلى الرحيل؟!
طال الفراق وقد ذوت فينا الحياة
(هذي) "عناة" .. تبكي حبيبًا عند موت
يا "إيل" ارفق بي ..
وارفق بـ "بعل"
وانظر بعطفك "أورسالم"
المـوت يرتـع في "أراضـيني" وأطفـالي وحلمي
وأنا أنادي "هيه يا يابا هيه"
يا أيها الـ "إيل" العظيم
أطلق لنا "بعلًا" لتخضرّ الكروم
وتعود أزهارًا وأقمارًا لمجدك
فتردد الطرقات والساحات:
"هيه يا يابا هيه"
يا أيها الـ "إيل" العظيم
أطلق لنا "بعلًا" لتخضرّ الكروم
ويردّد الأطفال والوديان،
ومقام نبع كان نبعًا
"هيه يا يابا هيه"
يا أيها الـ "إيل" العظيم

حرّر لنا "بعلًا"، ليمطر غيمًا نسغًا،
وتخضرّ الحياة
وأرى أهالي "أورسالم"
ضارعين يهلّلون
"هيه يا يابا هيه"
يا "إيلنا" يا صانع الملكوت
أطلق لنا "بعلًا"؛
لتعود خمرتنا وتخضرّ البيوت
والقدس ما قال المجيب
بمشيئتي انهض أيا "بعل" العظيم
"إيل" أنا
وهم قيدوك، فانتفض بمشيئتي
غيمًا وأمطارًا .. عشبًا وأزهارًا
أعد الحياة إلى الحياة
فالقدس أوّلها حياة
والقدس آخرها حياة
كلما خاصر الـ (بعل) قلبي
عاد رعبي .. وبرعم شكّي
فهلّا أخاصم فيّ وجيع السؤال
عشيقان حلمان نحن .. وضدان نحن
فـ (بعل) حياتي ... و(موت) مواتي
وتجرحني دمعة الانفصال

وأعلم أن كلما نهدت عاشقات المدينة
نحو بهاء الحقول
فتحت القدس أبوابها
وانتضت فرسًا من نبيذ القرى
فالمدينة تجري إلى مستقرها
نحو أقصى النشيد
ليعانق فيها الصليب الهلال
وأن كلما زهّر الحب فينا
يكرج القلب منتشيًا بالوصال
فهديل اليمامة بعث
وترتيلة الدار متكأ
شجر الحب أقمار عشق
وموعدنا عند حدّ الهلال
سيكون موت
ويجف نسغ في الحقول
ويكون موت
وتفر موسيقى الحياة
ويكون موت
ويجيء (يهوه)
مائي دم وجمال أيامي بكاء
وضراعتي قتل .. محبتي نار
ورضاي بل كلي أنا .. موت وداء
يا سيدي ...
انظر صبايا (أور سالم)
فتنة تجري على الطرقات
- أقتل، بحر أشلاء ودم
يا سيدي انظر شيوخ (أور سالم)
يرفلون بمجدهم، وبحب (إيل)
أقتل إذن، فالأحمر القاني حياة
ولا وجود سوى لـ(يهوه)
فأقتل جميع الكائنات
لا نسل إلا نسل (يهوه)
يا سيدي انظر ...
حقول أطفال تناغي (أور سالم)
وتلثغ الكلمات أزهارًا وقربانًا لـ(بعل)
- أقتل، أقتل جميع الناس ... وليبق اليهود
ويقتلون ... ويقتلون
فيكون موت
ويكون هذا عصر (يهوه)
هي ذي الحياة ...
دورة بين الفصول،
بكاء عشاق، ورجيع أنّات تطول
موت تربع في أراضينا
سرق الطفولة والغزالة والعسل
جفّت ضروع الكرم
لا لبن ولا قمح ... ولا فرح القبل
هي دورة
هي دورة تمضي .. وتخضّر الحقول
من فتنة النار المضاءة عند (إيل)
من رعشة العنق الشفيفة عند عشاق صغار
من وشوشات الريح
من تماسك قطرة في الغيم

من تنفس الفجر الألوف،
ومن غناء السارحات على حقولك
(أور سالم)
"هيه يا يمه هيه"
نادت صبايا النار من وجع
النبع جف ... والكرمة الخضراء ذابلة
"هيه يا يمه هيه"
وشبابنا أحبابنا مرّوا خفافًا
ثم لم يرجع لنا غير الصدى
ذهب الذين نحبهم .. صاروا الصدى
ما رجّعت أصواتهم حقل المدى
"هيه يا يمه هيه"
"طلّت البارودة والسبع ما طلّ
ويا بوز البارودة من الندى مبتل"
وابتل من دمنا الكلام
وابتلت الساحات والحيطان،
أسراب الحمام
وشوارع القدس النديّة
"هيه يا يمه هيه"
ذهبوا بفطرته .. ووعي خيالهم
ليرّقصوا نار الغياب بحلمهم
وليرفعوا التاريخ أشرعة وباب
ذهبوا ... وطرّق بابنا وجع الغياب
(هيه يا يمه هيه)
(بعل) العظيم يزورنا ليلًا
يهدهدنا ... يعزّينا
يعيد حياته فينا

فكأنّ فجرًا قد تنفس في البعيد
كأنّ قرآنًا مجيد
كأنّ عشاقًا غدوا في حلمهم
عيدا لأولهم وآخرهم
ولا لا من يتوب
فالقدس موئلهم
غواية وعيهم
ونسيج أحزان ... دروب
مزن يسابق ظلّها الماء السكوب
(هيه يا يمه هيه)
على المفارق يركضون
ويرجعون من الغياب
صليل سنابل تهفو لموعدها
لتعود للأقصى الحياة
يا قدسنا
هم جرّبوك وعاتبوك
ورافقوك إلى مدامعهم
وفرحتهم
وطهر صلاتهم
هم لم يتوبوا منك
ينتظرون موسمهم
ليكبر حلمهم
يهللون ويكرزون
لتفوح في القدس الطيوب.

***

آمنت باسمك

تهاني الصبيحة
شاعرة من السعودية

آمنتُ باسمكَ غايتي وغرامي ..
وطفولةً درَجَتْ ووحيُ سلام
آمنتُ باسمكَ كعبةً في خافقي
صليتُ فيها والرِّدا إحرامي
فإذا غفوْتُ فأنتَ تسكُنُ محجري
كُحلًا يزيّنُ بالمنى أحلامي
عطرٌ (بخيتي) من الزمن الذي
ضيّعتُ فيهِ العطر دون كلامِ
آمنتُ باسمكَ نفحةً نطقتْ بها
دعواتُ (أمي) عند أيّ قيامِ
أمي التي خافتْ عليك تضيعُ في
فوضى تسافرُ عبرها أعوامي
فروتك لي (أسطورةً) بقيت على
جيد الأنوثةِ تحتوي آلامي
أتلوكَ بالأشواقِ أجملَ آيةٍ
رتلتُها في يقظتي ومنامي
هم سجّلوكَ على الدفاترِ موْطنًا
وقداسةً تعلو على الأفهام
وأنا (كتبتُكَ) فوقَ كلِّ وثيقةٍ
علمًا تجاوزَ سائر الأعلامِ
وطني الشوارعُ في امتدادِ حنينها
شُقتْ بماضي العمرِ والأيامِ
وطنيّ الشموسُ تطلُّ من محرابها
ما همّها ليلٌ وحشدُ غمامِ
وهو الدليلُ إلى الحيارى كلّما
قُطِع السبيلُ وغابَ كلُّ وئامِ
وصدى التهجد في أزقّةِ مكةٍ
ما بين ركنٍ طاهرٍ ومقامِ
وطني الصمودُ على الجباهِ يخطّهُ
فجرٌ تقلّدَ ألفَ ألفَ حُسامِ
يجثو لهُ الإشراقُ سيرةَ أمةٍ
تاريخها حبرُ الإباءِ الدّامي
وطني النخيلُ (يضجُ بين شموخها)
بأسُ الجدودِ ونخوةُ (الأعمامِ)
وطني (عباءَتي) التي قد دثّرتْ
قيمَ العفافِ وثورةُ الإسلامِ

***

ماذا أقولُ وأنت (أولُ غايتي)
أمْ كيفَ أهربُ من حصارِ غرامي
ولقدْ نطقتُكَ في تعثّرِ لهجتي
وتمرُّدَ الكلماتِ بين كلامي
وحبوْتُ أستجدي الترابَ يضمّني
ويعيدني ذكْرى لوقتِ فِطامي
باراية حمَلَتْ علوّ هويتي
شرفًا يزيّنُ هامتي ومُقامي
إنّي أتيتُكَ كي أجدّدَ بيعتي

لِوُلاةِ أمْرٍ سادةٍ وكِرامِ
قد بايعوا المولى بصوْتِ محمّدٍ
مذ (دكّ) عرشَ الجِبْتِ والأصنامِ

* * *

(هُبل) أنا بالهمّ يأسِرُ دمعتي
ويزجُني في عُتْمةِ الأوْهامِ
أناى بثقلي عند أي مفازةٍ
تجتزُّ خوفي أو (تجزُّ) ظلامي
حتى إذا (رحل اغترابي) موغلًا
في نبض عرقي أو نحول عظامي
(سأهزّ) جذعك في المخاض لعلّهُ
يتساقطُ الرُّطبُ الجنيُّ أمامي.

للحزن تسابيح أخرى

شريف جاد الله
شاعر من مصر

شلال من حزن يساقط من شجر الصبار
النابت في مهج ضارية خيمتها
في قلب الليل الجانح نحو الغيهب
تفجأ أفقًا مازال يلون
وجه الكون بلون اللالون
يا شجر الصبار إليك
لحون أعزفها بدمي
يا حلمًا بعيوني
يتراءى مثل سراب دموي
فوق ضفاف نادمها
قمر يعشوشب فوق تكاعيب العنب
النازف من ألمي
يا طير الشعر تطير، ولكن فوق
جناحيك ينام الخرف
ويصبح فوق عيونك أفق
راح يزمجر / يقذف
باللهب القدسيّ
ولكن الأفق تراءى للعين كسيحًا
يسبح ضد التيار .. يغازل شمس الوجد
يراقص تكعيبة حلم مائلة
في بهو الملكوت / العرش / المتسيِّد
للتاج / الياقوت تراقص فوق جماجمنا
يا تكعيبة حلم أبديٍّ ظلك أضحى لحنًا
وجدائلك الغيم تمشطها ريح عاتية
وتنام على درج عشبيٍّ أجل
وتغازل بدر الليل النائم فوق سرير
اللبلاب المتدلّي من هدب الحسناء النجلاء
الأحلى
يتراقص بين أضالعنا
شوق / وجد / عشق / لهب / ولظى
وبمسبحة الشعر / الفردوس
تهجّد في محراب الحب الأسنى
طيف مني
لكن الناي الحالم أيقظ جذوة أحلامي
فتعلّق جفني بالهدب المتدلي من خيط
الشمس الوسنى
فوق سرير من غيم الريح الأعتى
ويرتّل موسيقى الحزن لحونًا هادئةً
تعزفها أطيار الأحلام
تكون كورالًا
لتردد مذهب أغنيتي الأولى
ويرددها الكون وشاديتي ثكلى
انفتح المشهد والحزن ينام بعينيها
ياشاديتي غني مذهب أغنيتي
للحزن
تسابيح

أخرى
غنت شاديتي .. صفق جمهور الصالة
لكن الشادية الثكلى
مازالت في فمها أنشودة حزن أخرى
فترددها والدمع لظى في عينيها
فتردد مذهب أغنيتي الأولى
للحزن تسابيح أخرى

للحزن تسابيح أخرى
للحزن
تسابيح
أ
خ
ر
ى

نصوص قصصية

الطفلة التي كانت

علي الشدوي
قاص من السعودية

في الطفل شيء من سذاجة الفيلسوف؛ لأنه يتعذب بمشكلات غير قابلة للحل.

وأنا طفل عشت مع عمي في بيت متواضع في جبل شدا الأعلى .. ما تزال آثار البيت باقية إلى الآن. تتراتب وتتجاور الحقول الزراعية. الأصغر من حقول الجبل كان لعمي، لكن محصوله يكفي لسد رمقنا، والاحتفاظ ببقية منه لبذره في الموسم الذي سيأتي.

في إحدى فترات الحصاد تعرفت على ابنة جارنا في الحقل. اسمها علياء، كقطرة ندى تقفز وتركض فوق الأعشاب الخضراء. كالموسيقى تنبثق دفعة واحدة لتملأ الحقول بأكملها. تذهب إلى التلال، وإلى الغيوم، تختلط بالضوء الساطع للشمس، وبصفاء منابع الآبار والعيون.

كان لها قوة جبل شدا الأعلى وتأثيره .. هي في مثل عمري، في السادسة، وعلى العكس منها لم أكن جريئًا، إنما خجول ومتردد.

أثناء انشغال أهلنا اقتربت مني .. رمقتها بنظرة خجولة، وحينما همت بالتوجه إليّ أدرت لها ظهري، وغبت وسط غابات من سيقان الذرة. لحقتني، وبلا تردد سألتني:

- أنت علي؟

- نعم. أجبت.

- سألعب معك بشرط ألا تضربني، وإن فعلت سأخبر أبي.

- وأنا سأخبر أمي.

ضحكت.

- أين أبوك؟

- تقول أمي .. مات.

لم تعلق، وانخرطنا مباشرة في اللعب، وارتبطتُ معها بصداقة. نطارد الجراد، والعصافير، أمثل دور الزوج، وتمثل هي دور الزوجة .. أغضب، فتضحك .. مازال ضحكها يثير في نفسي البهجة.

تكلمنا فيما سنفعله في اليوم الثاني، كما لو أن الحياة ستبدأ غدًا .. اشتدت الشمس، واحترّت الأرض .. أما في دواخلنا فكان الجو ذاته؛ حيث تقودنا حكاية إلى حكاية، وخيال إلى خيال.

في اليوم الثاني تحدثت معها بحذر كما لو أن الكلام يخيفني .. لا أتذكر أنني قلت شيئًا يستحق الذكر، ولأول مرة أشعر بذلك الذي دخل إلى أعماقي .. لا أعرف ما هو، لكنه كان يقينًا.

لم نكن نلتقي في غير موسم الحصاد .. يقع بيتهم أول القرية، وعمي يمنعني من أن أذهب إلى هناك .. لكنني أراها في إثر ضأنهم، أو واردة مع أمها إلى عين القرية.

***

حينما جاءت في موسم الحصاد التالي، كانت قد طالت قليلًا، لكننا استأنفنا لعبنا وفرحنا، نولج أشياء خيالية فيما هو واقعي، فيتوسع العالم إلى حد لا نستطيع الإمساك به.

سعيدًا انتظرت موسم الحصاد التالي .. في أول يوم منه سمعت أمي تقول لعمي:

- لا توقظه .. دعه ينام.

قال عمي:

- يجب أن يكون رجلًا من الآن.

سألته أمي:

- هل ستوقظه لو كان ابنك؟

أجابها:

- دعيني أرى هذا الابن ثم أقرر. قال لها بصوت مرتفع.

ترددت كلمات أمي في ذاكرتي، فكرت في أنها تحبني. لحظة فرح لا يعادلها إلا لعبي مع علياء .. أمي كعلياء .. طيبة، ولا يمكن أن تكون شريرة.

***

لم يوقظني عمي .. سمعت أقدامهما وهما يغادران .. حاولت أن أنام فلم أستطع؛ ستأتي علياء، ومعها سأشعر بأنني حر .. لا مجال للكُره، ولا للضغينة .. لا شيء يثير الخوف، أو يوقف الحياة؛ لذلك نهضت، وغسلت وجهي من بقية ماء وضعته أمي للدجاج، وقبل أن يبدأ العمل وصلت.

سألتُ أمي:

- أين علياء؟

أجابت:

- في بيتها.

- لِمَ لم تأت؟

- أنت ولد، وهي بنت، ولا يجب أن تلعبا معًا.

لم يكن من الممكن أن أخفي دموعي .. لا أعرف لماذا بكيت! ربما بسبب اللحظات التي قضيناها معًا .. حينما تملأ فمها بالماء وترشه فأفعل أنا كما كانت تفعل، ثم تبدأ المطاردة. بسبب السعادة حينما أولجنا أشياء خيالية فيما هو واقعي، فتوسع العالم إلى الحد الذي لا نستطيع أن نمسك به.

سأل عمي أمي:

- ما به؟

لم ترد أمي.

نهرني زوج أمي:

- تبكي؟ لماذا تبكي؟ يا ليتك ولدت بنتًا!

لم أخفْ على نفسي، إنما على أمي التي لن تسكت على ما قاله. من حسن الحظ أن دموعها حلت محل لسانها، وشكّل حفيف الحقل خلفية بكائها.

في المساء جلست أنا وأمي تحت شجرة سدر، ننظر إلى أودية تهامة البعيدة، ونستمع إلى غناء العصافير.

سألتُ أمي:

- لم تبكين؟

أجابت:

- علياء ماتت.

- علياء ماتت مثل أبي؟!

- نعم.

- ماذا يعني مات؟

- أن ندفنه في التراب.

- دفنا أنا وعلياء جرادة، لكنها خرجت من التراب .. راقبنا حدأة اختطفت صوصا.

سألت أمي:

- أين تذهب به؟

أجابت:

- إلى الموت.

كان ذلك في (كان) .. في وقت مضى، وفي مكان لم يعد هو آنذاك، حينما لم أكن أعرف بعد أننا نمرح، والموت يكبر ويتضخم، وأنه بعضٌ منا لكننا لا نشعر به قط.

حدث هذا منذ ثلاثين عامًا، وها أنا أقف على مقبرتهما: أمي وعلياء. أردد: "بعيدة هي أيام السعادة، ترجع إلى الوراء وتحترق" .. في مكان ما من كياني يترسب الحزن .. أسندت جبيني على راحة كفي، أتخيل تلك الأيام، وأفكر في وجهيهما، وهما على الطرف الآخر من العالم.

أنا في انتظارِكَ يا جوناس

قصة
كريستيان بويان
ترجمة
عاطف محمد عبد المجيد

فتاتانِ تمشيانِ أمامَكَ على أرضٍ بُورٍ .. لهما مِن العُمرِ عشرُ سنينْ .. تمشيانِ بعيدًا عَنْ البيوتِ الصَّغيرةِ .. بينما الريحُ تَعقِدُ شَعرَهما وتُطلِقُ كلامَهما .. الريحُ قادمةٌ مِن المحيطِ .. مَارَّةٌ على مَا يَقرُبُ مِنْ مائةِ مدينةٍ وطريقْ .. جاءت الريحُ لِتثني الأشجارَ .. لتقتلعَ الأسوارَ .. صَافعةً المصاريعَ كي تَعثرَ - هَا هُنا - على قُوّتِها الكاملةَ .. التي تكْمنُ في وجْهِ هاتيْنِ الفتاتيْنِ الصَّديقتيْنِ داخلَ مَملكةِ عامِهما العاشرْ ..

لقدْ كانَ يَلزمُ الريحُ كثيرٌ مِن المكائدِ .. يَلزمُها أيضًا قَدْرٌ وافرٌ مِن الحبِ والأناةِ .. حتَّى تجدهما هناكْ .. لقدْ فتَّشتْ عنهما في كلِّ مكانٍ .. بيْنَ البيوتِ الباردةِ .. حتَّى وصَلَتْ إلى هذه الأرضِ البورِ ..

لمْ تكنْ مِنْ عادةِ هاتيْنِ الفتاتيْنِ أنْ يذهبا إلى هناكَ .. كما لمْ تكنْ مِنْ عادتهما أنْ يسيرا فوقَ تلكَ الأرضِ الحمراءِ الطينيةِ .. التي يُحرّكُ أجزاءَها عُمّالُ التجريفِ .. إنّها أرضٌ قامتْ بحَفرِها أيدي الأعاصيرِ .. أمّا ما تبقّى منها فلا نهايةَ له ولا حدودْ .. ثمّةَ تِلالٌ في مستوى قامةِ الصغارِ .. وكثيرٌ من اللُّججِ في مستوى ألعابِهم .. أمّا الفتاتانِ فتقبعانِ أمامكَ .. بينما الريحُ تسوقهما بِقوّةٍ .. وقد ضاقتْ نَفَساهما مِن شدّةِ الضَّحِكِ .. يُمكنكَ أنْ تقولَ إنّهما وصَلا إلى حد القهقهة.

أمامكَ الفتاتانِ .. ووراءكَ جُدرانُ مساكنَ مُنخفِضةٍ .. وبيداء عائلية .. هنالك تتشابه الديار .. الأحجار نفسها .. الأسقف هي هي .. والحديقة الخضراء حبيسة .. عشب وديع .. تقسيم الأراضي الذي يتبع البنوك .. وهنالكَ أيضًا الموظفون الذين يتفاءلون وقت أن يبيعوا قطعة أرض .. والبائعاتُ المُبتسِماتُ ساعةَ أنْ تظهر قوائم البيع: فضاء .. ضياء .. رفاهية ..

درَس الفتيان حديثو الزواج الخُطَّةَ، مُقررين استخدام القطع هذه بِقَدْرٍ من العناية مثلما يختار أحدنا اسمًا لطفل لحظة مولده .. في ذلك الركن يقبع مكتبي .. والأطفال في الطابق الأرضي .. فيما تُجثّمُ الكآبةُ في كل الأماكن الأخرى.

تكاثرت البيوت خلال فصل سنوي .. نعم لقد كَبُرتْ كما نود أحيانًا أن يكبر الأطفال .. دون شائبةٍ .. دون حكايةٍ .. ودونما حياةٌ .. لا يتم ذلك إلا بعد قدوم

المطر الذي يَتخفَّى بين غبار الأسمنت فضّي اللون .. ثمّةَ هواءٌ نَتِنٌ في الأراضي الجديدة .. وكذلك قروض مدتها عشرون عامًا .. الشوارع التي تَفصلُ البيوتَ عن بعضها تَحملُ أسماءَ زهور .. أو كُتّاب .. عُمْلة مُزيّفة من الأسماء .. وأزياء ربّما تكون قديمة .. أو حديثة.

يتنقّل الصغار من اسم إلى آخر، عابرين الأسوار .. مُتفرقين ساعة تَناولِ العشاء .. وعائدين مساءً .. جالسين على قارعة الطريق .. ناشرين مقاعد العصافير في كل مكان على البسيطة.

ليس هنالك مشكلة لدى البنوك في أنْ نعيش طوال حياتنا لكي نُسدِّدَ قروضَها .. كما أنها لا تستطيع أن تمنع الأطفال مِن أن يُنفقوا ما لديهم مِن ذهب دونما حساب ..

تتقدم الفتاتان على الأرض البور .. أحيانًا تكون الريح شديدة جدًّا .. غير أن الفتاتين تلتفتان نحوكَ بوجه مُبهر .. يقطنه العبوس ساعةً، ويكون بشوشًا لساعاتٍ أخرى .. لقد أضحى هذا الوجه بالنسبة لكَ بمثابة لُغز .. إذ يحمل اسمًا ليس كأسماء الأطفال .. ليس كأسماء الشوارع .. تهمس به الريح لكَ جيدًا .. مُتأخرة في قراءة أرض بور . أليس هذا سِرًّا من أسرار كتاب يانس يصفونه بالقداسة؟!

إنَّ المعرفة المُرَّة والحلوة في الوقت نفسه هي أن تتعرف على الإله في هذه الحياة للمرة الأولى .. بل هي معرفة تتعلق بأقوات الأطفال .. فالطفل يلعق الإله .. يحتسيه .. يضربه .. يبتسم له .. ثم يصرخ بعد ذلك في وجهه .. وينتهي بالنوم بين ذراعيه شبعانًا في جوف الظلام .. هي ذي معرفة دون وساطة أو تَدَخّلٍ من أحد .. معرفة مُتاحة تمامًا للمواليد الجدد .. لكنها مرفوضة من ناسِ الكنيسة .. الذين يعرفون الإله معرفةً هزيلةً .. تنفصل تمامًا عمّن تعرفه ..

ليس بوسع أحدنا أن يقرأ أثناء العاصفة .. وإن استطاع فلن يقرأ أكثر من سطر واحد أو سطرين على الأكثر من تلك الصفحات المُشوَّشة؛ بفعل الريح المُمَزِّقة من جرّائها .. كقارئ تُصبح قراءة كتاب يتصف بالقداسة شيئًا مُغالًا فيه .. خاصة في حياة يَعمُّها هذا الخراب .. الأمر الآخر هو قراءة الجريدة .. وما هي سوى قراءة سوداء جافة وجامدة .. بينما قراءة كتاب مقدس هي قراءة بيضاء .. مضيئة .. وانسيابية.

في الجريدة تقرأ كل شيء .. غير أنكَ لا تَعثُرُ فيها على شيء جوهري .. وفيها تتجول بين وجوه الحُكّام وسيقان الرياضيين من جنوب أمريكا وحتى أبعد مكان في الصين .. تتنقل من ثمن الدولار إلى أعداد العاطلين .. قراءة الجريدة شيء رصين ككل الأشياء الرصينة .. لكنها بلا أهمية .. أما في كتاب مقدسٍ فلن تقرأ إلا جملة واحدة هي بمثابة نقطة كُحولٍ نقي، أو كدمعة زرفتها أعين الملائكة.

تفتح الكتاب - وبلا تبصر - توجه إصبعكَ نحو الصفحة فيقع الإصبع على سمكة .. على نخلة .. أو جمَل .. تقرأ .. تُواصِلُ القراءة .. ثم تخرج مِن حياتكَ الخاصة إلى الحياة عمومًا .. في الكتابِ المقدس هناك إله .. وما مِنْ إله إلاه .. يتحدث دون توقف بكلمات .. وبدون كلمات .. يتحدث مع الصاعقة .. مع نسيم صباحٍ أبريلي خفيف .. مع تمتمة سنابل القمح .. مع تأوه ثور .. مع رغوة موجة .. مع لسان شعلة .. مع كل مواد العالم يتحدث.

في الكتاب المقدس يتحدث إله مع إله آخر دون أن يكف عن الحديث لثانية واحدة .. يتحدث بصوت غاضب أو بصوت تُغلّفه الرقة .. ويزمجر - بمقدار ما - من فرط الصياح .. لم تعد باستطاعة الإله أن يتحدث إلى الإله الآخر .. ولا باستطاعته أن يكون مسموعًا .. لكنه مستمر - رغم ذلك - في النداء؛ فالعُزلة والحب غير واردَيْن .. تلمس الكتابَ فتطاردكَ فكرة ترحل مُمزَّقةً إربًا إربًا .. لم تعدْ تبقى مثل عينيكَ لكي تقرأ: كيف يمكنكَ أن تظلَ وحيدًا ولا تموت؟ وكيف تستطيع أن تموت ومازلْتَ تظلُ رغم ذلك هناك؟ ثمة قوة ضائعة منذ اليوم الأول لهذا العالم .. إذن كيف يكون كل ذلك الحب ممكنًا؟

في الكتاب المقدس .. تتحدث الريح إلى الريح .. وتَروي حكاياتٍ كي لا تكون بمفردها .. ريح الإله فوق بحيرة نداء .. ريح تسير فوق المياه وتدخل حتى المنازل .. إله الريح هو إله العاصفة الذي قال ذات يوم لجوناس: سوف تذهب إلى أناسٍ هذي المدينة لتقول لهم إني لم أعد أتحمَّلهم .. لقد غدا قلبي ثقيلًا جدًا .. وأتّشح دمي باللون الأسود .. قلْ لهم يا جوناس إنّ موتهم سوف يُمسي قريبًا .. اذهبْ يا جوناس .. أنا في انتظاركَ .. لكنْ جوناس لم يُرِدْ أنْ يذهب ومعه تلك الرسالة .. ولم يُرِدْ أنْ يُمْسكَ في قلبه بالصاعقة .. حينئذٍ راح يَصْعدُ إلى مَرْكبٍ .. لقد عزم الأمْرَ على أن يبْتعد عن الإله .. لكنه وهو يُدرك تمامًا أن ذلك مستحيلٌ .. حاول أنْ يفعلَ ذلك على الأقل على صفحة البحر .. استيقظت الريح .. وراح المركب يُعاني فوق المياه الطائشة .. فقال البحّارة إنّ شخصًا مَا يُوجد هنا بسببه أُرسلتْ إلينا كلُّ كلاب الموتِ .. تُرى هل أُرسلتْ بصدده إذن أم بصددنا؟ لابد وأن نتخلص منه بأن نُلقيه في الماء .. راح جوناس يَحكي لهم قصته قائلًا: إنه لا يود أن يفي بالوعد الذي تعهّد به أمام الإله .. لكن البحّارة ألقوا بجوناس في الماء .. فابتلعه حوت كان يمر هناك لحظتها .. وظل في بطنه طيلة ثلاثة أيام وثلاث ليال .. كان جوناس يُغني في بطن الحوت إذ لم يعد هناك شيء ليفعله سوى أن يغني في الظلام .. في قعر كهف مظلم.

نهاية .. أعلن جوناس موافقته وقال سوف أهاجر .. سأذهب إلى هناك لأخبر الناس عن غضبكَ أيها الإله .. سأخبرهم عن عقوبتكَ التي في انتظارهم .. وحينما سلّم رسالته قال للناس في تلك المدينة: أنتم ضائعون .. تائهون إلى أقصى حد .. ولا تعرفون ماذا تكونون .. ها أنا ذا قد أعلمتكم بهذا .. إنها الريح التي تتحدث إليكم بصوتي، والتي سوف تأتي غدًا لتهدم منازلكم وبشوكم .. وحظكم الكئيب .. وحدائق الرماد التي هي بحوزتكم ..

وقتما بَصَقَ جوناس كلَّ هذي الكلمات .. انصرف فرحًا مُطمئنًا لأداء عمله .. صدَّق الناسُ الخبر .. واعتقدوا أنها النهاية، ولن يرجع الإله في قراره .. إنها النهاية - هذه المرة - وها هم قد أوقفوا كل شئونهم خارجين من مكاتبهم .. هابطين إلى الشارع كي يلحقوا بالحياة دون أن يكون هنالك يوم تال .. هذا يعني عذوبة الحياة .. ويعني - أيضًا - أن هناك إلهًا أكثر جمالًا .. أنَّ إلهًا سيمنعُ حدوث هذا الأمر، كما نرى الريح فجأةً تَرتدُّ مِنْ ضَرْبَةٍ واحدة وتعود إلى خطواتها ماسكةً بين يديها وجْها الفتاتينِ رافعةً إيّاهما أمام الضوء والصغار بكل قسوة.

لم تعد الريح تَعْتَدُّ بقوتها التي تُشبه العذوبة قائلةً: هناكَ مَنْ هو أقوى منّي .. أقوى من إله العاصفة .. وأكثر قداسة من إله البرق .. تقول ذلك، ثم تنحني ضاحكة كمجنونٍ أمام الفتاتيْنِ صاحبتي العشرِ سنينَ .. والتائهتيْنِ في أرض بورْ.

ثمَّ بعد ذلك اتضحَ أنَّ جوناس كان هُناكَ يَقْطنُ مَقرّ إقامةِ الحيتانْ.

كريستيان بوبان (Christian Bobin): كاتب وروائي وشاعر فرنسي كبير، ولد لأب رسام وأم ناسخة في الرابع والعشرين من شهر أبريل من العام (1951) في مدينة كريزو (Creusot).

يكتب كريستيان بوبان الرواية والمقال واليوميات، إلى جانب قصيدة النثر. كان أهم ما يميز نصوصه الأولى الإيجاز والتكثيف، وهي نصوص تنتمي إلى منطقة وسط فيما بين الشعر والدراسة، خاصة وهو يميل إلى ما يسمى بكتابة اللوحات القصيرة. منذ العام 1980 وهو ينشر كتبه لدى دار نشر (فاتا مورجانا) إضافة إلى دار نشر (جاليمار).

وما بين أول كتاب ينشره كريستيان بوبان، والذي عنونه بـ (رسالة أرجوانية) وصدر عن دار نشر براند في العام 1977.. وبين آخر كتبه والذي صدر في العام (2011)، وسماه (عظمة الناسك) عن دار نشر (فاتا مورجانا) .. ثمة ما يزيد عن اثنين وخمسين كتابًا آخر هي حصيلة ما كتبه بوبان في حياته التي مازالت مستمرة.

من أهم كتبه:

(الحقير جدًا، 1992).

(رسم ذاتي للمشعاع، 1997).

(بعث، 2001).

هذا وقد حصل كريستيان بوبان على عدة جوائز أهمها: لو دو ماجو، والجائزة الكاثوليكية الكبرى للأدب.

حنين نصف عقد

هشام بنشاوي
قاص من المغرب

أنزوي تحت شجرة التين الهرمة والوحيدة، أرنو بحزن فادح إلى الأشجار، والعشب الذي علته النفايات والأوراق المتساقطة. أشير إلى صاحبة العربة، ذات الملامح القاسية: "قهوة سوداء". أغوص في أعماقي، وأتابع شريطًا سينمائيًا لا يراه سواي..

وجدتني طفلًا في ربيعه العاشر يركض، ذات مغيب، خلف قطيع غنم ممتلئ بالحياة، في قرية يخيل إليّ - هنا والآن - أنها صارت بعيدة، بعيدة جدًا!!.. أحسست بأنني في أمس الحاجة إلى أن أتوسد ساقها، وأسألها عن حيواناتها ودواجنها، وعن الأشجار والنباتات.

أزف الغروب، فتضاعف حزني المشوب بحنين موجع..

***

هجرت قريتي بعد أن علت الأطباق الهوائية أسطح بيوتها، واغتال الأسفلت ممراتها الزراعية، وصرت أبحث عن ملامح ذلك الوجه الأليف، ذي التجاعيد المحببة والأسرة في ملامح العجائز العابرات..

***

: ابتعد، وإلا سأنادي الشرطة!

صرخت العجوز التي اعتدت رؤيتها في حينا، تتوكأ عصاها وأتانها تسبقها.. أقبلت عليها، وقلبي يخفق بشدة.. كانت تجلس على الرصيف وتشد لجام دابتها، التي تتململ مستعجلة العودة إلى البيت، فتحدثها العجوز كما لو كانت تدرك ما تقول؛ تترجاها أن تصبر قليلًا حتى تستريح، تحرك الأتان رأسها في غضب طفل مدلل، كأنها تحثها على النهوض، تغمغم المرأة وهي تستوي واقفة: "الله، يا ابنتي.. ما بكِ؟". دنوت منها أكثر مدججًا بشوق نصف عقد، كأنها أدنو من جدتي، التي رحلت قبل خمسة عشر عامًا، وندت عنها صرخة..

تجمهر بعض المارة، ولامني أحدهم معتقدًا أنني أفكر في سرقة ما يجود به عليها الناس.. ابتعدت دون أن أنبس بكلمة، وأحسست بدمعة ساخنة ومالحة تغازل شفتي.

قصة قصيرة جداً

خيري السيد إبراهيم
قاص من مصر

* كنت أقف أمام بائع الجرائد .. وقفت قبالتي .. وابتسمت .. قالت وهي تمد يدها:

- أهلًا محمود.

نظرت حولي .. إلى (محمود) .. لم أجد أحدًا، غير فتاة تتصفح مجلة (الشبكة) .. ومراهق ينظر إلى الفتاة التي في يدها (الشبكة) .. وتلتمع في عينيه نظرة شبق .. انتظرت أن يكون هذا المراهق هو (محمود)!! .. لم يكن .. لذا وقفت حيرانًا .. وهي تضع كفها في كفي .. وتسألني عن أحوالي .. كانت يدها طرية وبضة .. شغلتني عن الإجابة؛ إذ لم أكن أنا!!!! محمود.

** قالت لي، وهي ترشف الشاي .. أن والدها يحترمني .. ويقرأ ما أكتب .. ولكنه يتحفظ على جمل بعينها، وأن أمها كذلك تؤيد وجهة نظره .. أما [ليلى] .. فهي تقول أنني شيوعي .. وأن لحيتي الطويلة الكثة، التي أخدع بها الناس .. لن تنخدع بها، وهي سعيدة أنها اكتشفت ذلك .. قبل أن تتورط في الارتباط بي.

نظرت طويلًا في وجهها .. ثم قلت لها في حرج:

ليلى ... من؟!!

قصص قصيرة جداً

د. ماجدة غضبان المشلب

(لا تضع أسماء للأماكن والأوطان، ولا تنقش التاريخ، فإن دورة الأرض لا تتكرر .. نحن فقط من ألف الدوران، ولم نخرج عنه أبدًا).

(1)

- أقدمت من هناك؟
- أجل.
-كيف هو الحال؟
- إنهم قادمون.

أصبحنا نسرع كثيرًا.

لم يتسن لي اصطحاب أولادي وامرأتي الدامعة العينين، كنت أعلم أنهم يبحثون عن الرجال، رغم ذلك شعرت بالقلق الشديد على زوجتي، قد حرصت على إبقاء اللثام على وجهها، وسلة الخبز على رأسها، أكان ذلك كافيًا لإخفاء هويتها؟

فوق هام النخيل والقباب الذهبية عوى الدخان، ونبح الرصاص، وزأرت القذائف، وحامت طائرات لا تجتهد كثيرًا في البحث عن إحداثيات أهدافها .. ابتعدت كثيرًا عن النهر صوب بغداد.

(2)

قال لي مرارًا إنه في الطريق إليها، ما كان السبيل لإيصال رسائله؟

عند النافذة تبقى من الغصن نسيج مجعد بني اللون .. لم يعد من الشمس سوى هالة تشي بوجودها الخجول.

حاولت سحب كل ما تبقى من خصل الهواء .. قلت له مرارًا لست وحدك في الطريق إليها.

تباعد صوتانا ثم رسائلنا .. رغم أننا كنا نسير نحوها إلا أننا لم نلتق أبدًا.

تبدت في الظلام ملامح شخص آخر له نبرته.

- آأنت إياد؟
- آأنت خزعل؟

حملنا الأسماء ذاتها؟

- أيها الرجل أنا لا أرى فيك صاحبي ..
- ولا أنا!!

لم نوفق كثيرًا في إيقاف الزمن وهو يطوي الملامح .. إلا أننا بلغناها ..

هي أيضًا لم تعرفنا .. كنا ثلاثة أغراب .. عند الأصيل وقف كلانا عند خدرها، تلك التي تأبى النهوض فجرًا.

(3)

لست أدري من تكون .. فهي ليست سوى امرأة .. صرخات لا يتوقف دويها في أذني.

اللهاث خلف اللقمة لم يدع لي من الوقت ما يكفي لأتساءل عمن تكون، ولم تصرخ؟

قد أعلنت عن وجودها، أما أنا فمازلت حريصًا على وأد صرختي بين ثيابي المهترئة.

ربما أحببت ما تفعل.. فهي تنتحب بصوتها عني..

أمام عربتي الخشبية بددت حصتي من الزعيق فوق بضاعتي الرخيصة الثمن.

العيد قادم، والناس يتبضعون على عجل.. نسيتها حقًا لبعض الوقت.. فالأيام بتعاقبها كانت تنسخ نفسها حد الاهتراء.

سرت في الحي إشاعات عن اختفائها.. تهامسوا حول عصابة مسلحة قد اقتادتها ليلًا، هناك من قال إن الفاتحة تقام على روحها في حسينية مجاورة.. آخر أكد لي أن زوجها وأهلها قد دفنوا الجثمان بلا رأس..

على قارعة الطريق أقام أصغر أولادها كأنه قد ابتلع عشبة جلجامش، عوضًا عن الثعبان، وبدا متوحشًا كأنكيدو ملتحمًا ببرية أجهلها.

تشظت صرخاته جافة دون دمع وبلا تمهل.. تودعني حين أهرب منه صباحًا وتستقبلني عند الغروب..

أليس هنالك من يصلح للخلافة غيري؟!

تمعنت في وجهه يومًا، ورأيت الرحيل في عينيه يسرق نبضي من بين أضلعي.

ليس أغبى من الشك في أنه ابنها لا محالة، وأن صرخاتها إرثه الوحيد من جسد دفن دون رأسها.

(4)

هي ذات الزهرات في الربيع المنصرم.. لم يزدد عددها.. احتفظت بالأصيص ولم أحتفظ حتى بملامحه التي سورها الضباب.

بطني ثقلت بحملها!!

بين الدروب القصيرة النفس قادتني سيارته، وفي مكان شديد الظلام اقتنص قبلة ساخنة وسريعة.

إنها المرة الرابعة التي يسجن فيها.

- أي نوع من العمائم قد وضعتك على كرسيها الكهربائي قبل أن تتذكرني بزيارة؟!

حلقت عيناه في متاهة.. السجون تتوالى كسلسلة لا انقطاع لها.

- هل تعرفين أني أصبحت لا أذكر عدد السجون، ولا كيف دخلتها، ولا حتى لم كنت أسجن؟!

قبل يدي وذرف دمعة قبل أن يلفني الظلام.

- تمنيت لو كان ولدي يا حبيبة.

أغلق نافذة سيارته، وأغلقت باب بيتي، وارتعد الجنين بشدة.

(5)

تسربت الموسيقى من عشرات المنافذ، واستيقظت المسامات على جسدي كجيش عرمرم .. انتصبت الشعيرات الدموية وضرب قلبي كطبول حرب.

المدينة تنام في حجر الصمت، والكهوف موصدة على همسات لا تسع مداها رادارات القصر الملكي.

ثوبي الأبيض لم يتسق ولون الريح .. لم يتسق والليل .. امتد الطريق أمامي وغدت الحراب أشبه بالخيال ..

الموسيقى ترفع الأعناق صوب طرقاتي المضيئة .. وأغصان الكون المتناثرة تفزعني بلانهائيتها ..

يا لهول التشابك ..

الجنود يلتحمون في معركة مع المنافذ .. مع المسامات .. مع الشعيرات .. مع دقات قلبي التي أمالت رأسها على كتفي.

بيتهوفن يجلس عند النافذة، يرى إلا بركة دمي وزورق القدر يطفو على سطحها بهدوء.

(6)

قالت لي ابنتي إن الزهر لا يشم عطره، لذا تأخذه الدهشة كل مرة يذبحون عنقه فيها، وإن العشب ينمو بغرور كل ربيع ويعجب أن لا يسمع صراخه أصحاب الأقدام الكبيرة المبتهجين باخضراره.

قالت ابنتي إن القمر يعكس ضوء الشمس كي نراه، ويحزن؛ لأننا نغلق النوافذ وننام وقت اشتياقه للقاء ..

ابنتي تثرثر كثيرًا، وأنا أغسل الصحون.. أعد طعام الغداء والعشاء .. أغسل الثياب.. أنفض الغبار .. أمسح الأرض ..

- كفي أيتها الثرثارة !!

عيناها صغيرتان كقمرين سوداوين .. وشفتاها كبتلتي زهرة .. وعودها طري كالعشب.

حين نامت على كتفي تلك الليلة انتابني الهلع ..

ألا ابتعد يا قاطف الزهور ..

يا قاتل كبرياء عشب الربيع ..

يا موصد نوافذ صنعت لتستقبل إطلالة القمر ..

ارحل أيها النوم .. ارحل ..

إنها ابنتي التي تثرثر حتى في أحلامها.

(7)

العجوز التي زارته في المنام كانت موارية الملامح .. سقيمة العود.

- سبعة قرون عجاف قادمة ..

- سبعة قرون من عصر العناكب، وهي تبني بيوتها فوق عيون المدائن ..

- سبعة قرون من الجوع حتى تهرب المقابر من موتاها ..

- سبعة قرون من العطش حتى يفر دجلة والفرات من بين أيديكم ..

- سبعة قرون لا تعرفون أهو ليل كان أم نهار..

الهلع قادني نحو استيقاظ ملح..

نظرت في ساعتي وهالني اختفاء أميالها..

فتحت الباب الخارجي وكدت أتقدم خطوة، قبل أن أدرك أن لا أرض تحتي..

أدركت أنني قد أخطأت لاستيقاظي وحيدًا قبل انقضاء القرون السبعة.

(8)

نفر نهداها تحت شبكة من أضواء السماء .. امتدت الأيادي..

حلمتاها كجبلين.. وسرتها كقمر بعيد .. وفخذاها يضربان في الأرض، ويمتدان صوب زرقة لا أبواب لها.

تسمرت العيون عند مفاتنها.. وتأوهت الأنامل..

كان المتسلقون صوبها يسقطون في هوة إبائها عن امتطاء لياليهم المدثرة بالصقيع.. والمتقاعسون يصغرون كاللات والعزى في طوفان الحجيج.. والشاتمون تتناثر فوق رءوسهم أحجار رجموها بها..

عند قدميها تبعثرت لوحات وأشعار.. وبدت القصور كأسراب نمل أمام عينيها الساحرتين.

طفل صغير بين الحشود تلقف دمعتها.. لمس بيداءها.. نسيج من الوحشة والبرد والظلام.. طفل صغير فقط بات بين نهديها يثمل بنشوى الطفولة.

(9)

مرت بي على عجل.. عانق الضباب ملامحها، ثم التحفت بسواد ما تبقى من حلكة الليل.

الضفاف تندى بخجل، وأنا أرمي بحجر نحو دوائر لا أراها على صفحة مياه الغراف.

اتحدت مع الظلام وابتلعت كل نسيجه الذي أحاطني.

في غرفة منزوية أكلت الرطوبة جدرانها سقط قلمي في حجري، ارتاعت الكلمات واستقرت يدي على أول حرف.. تذكرت ما علق في ذاكرتي من وجهها، وأخذت أكتب الحكايا.

كانت ألف ليلة وليلة تدونني، ولا أدونها إلا بريبة وخوف في سجن أمريكي على أرض وطني.

هذيان جرح

ليلى درويش
قاصة من قطر

في اليوم الأول .. خطواتٌ واسعة وأعين تتبع تلك الخطوات وقلب يقفز نحوها.

أعين تبحث عن خطواتٍ غائبة وقلب متلاطم الموج .. في اليوم الثاني:

الخطوات ونفس النظرات التائقة .. وقلب استقر في جسد آخر .. في اليوم الثالث:

لم أكن أتوقع يومًا بأن امرأةً أيما تكون ستسلب لبي وتخطف قلبي من الوهلة الأولى رغمًا عني، وبقوة غريبة انجذبت لها .. لم أكن في أيام عمري الفائتة أملك قلبًا يقفز بين أضلعي إلا حينما رأيتها، ولم أكن أشعر بخفقانه يزلزل داخلي كما هو الآن .. هكذا وجدت نفسي هذا اليوم - المولود حديثًا من عمري القادم - أنني أمتهن تتبع خطواتها بنظرات ثاقبة، ترقب خطوة تليها خطوة، إلى أن تغيب عن أنظار عيني التي شغفتها عن بُعد .. أتساءل بين نفسي الحائرة: أي مخلوق هذا؟ هل أحل من السماء روحًا لا وجود لمثيلها في الأرض أم ملاكًا تاه طريقه وتجسد فيها ليحط أمام ناظريّ .. كان يومي الثاني متعبًا لعيني التي أخذت تتربص بكل صغيرة وكبيرة من الخطوات وفي كل الأرجاء؛ بحثًا عن ذاك المخلوق الساحر .. لم تقف عيناي يومها على أي أثر لها، وهاج قلبي ليموج باندفاع في كل الأركان؛ سعيًا وراء الأمان والسكون.

عللتُ نفسي بأنني ربما كنت أحلم يومها، ولم يك شيئًا موجودًا .. وعيناي زائغتان انحدرتا عن مسارهما فيوحي لهما النورَ ملاكًا بشريًا، أو على الأغلب مراجعة تنهي أوراقها، ثم تمضي في سبيلها وتحجب عني رؤاها مرة أخرى، تاركة أثرها في شغاف القلب.

إن النورَ ما هو إلا نور بشري وحقيقة أتلمس منها تفاصيل إنسان يتنفس .. مثلي ومثلكم، وهذه المرة أملك دليلًا قاطعًا على وجودها في عالمي .. هنا أعلن قلبي العصيان وتمردَ عليّ وولى هاربًا نحو جسدها الصغير الناعم؛ ليسكن فيه ويحط رحاله، ولم

تفلح محاولاتي بعدها في استعادته كما كان .. في غُرف البشر أملك قلبًا وهي حقيقة لا مفر منها، لكنني في هذا الوضع غادرني ليحيا في جسد آخر .. وأبقى مجرد بقايا إنسان.

لم يكن مخلوقي الجميل إلا موظفة جديدة انخرطت للعمل معنا في قسم المعاملات القريب من قسمي .. لم يكن ليسكن قلبي ما لم أعزيه بنظرات خاطفة من بعيد، فأغمض جفني على رسمها؛ حتى لا يفارق عيني، بينما هي تمضي في سبيلها .. لم أتخيل أنني كل يوم أسابق الريح وأختصر الطريق لأكون متوجدًا قبل مجيئها .. أجلس في سيارتي منتظرًا حلولها العابر العميق الأثر .. أمتع ناظريّ بحسنها وأتابع خطواتها المتزنة .. صار هذا عهدي كل يوم .. الانتظار والتمتع وتسكين الروح .. مع أنها لم تكن سوى نظرات خاطفة ومن بعيد .. ونادرًا ما تكون قريبة ومعها تغشى عيني بوجودها، وتتلعثم حروفي في جوفي حينما يجبرني الموقف لإلقاء تحية عليها .. كل جوارحي وقتها تصرخ بشدة، وليتها حلت بكل جسدي ليكون وطنها الجديد .. وتسكن بكلها في الفراغ الذي أحدثه قلبي الهارب .. وكلما رأيتها وجدتُ جسدي يخترق جسدها لينعم معها بالسكون والأُنس.

مضى شهر والمسافات تتقلص بيننا يومًا بعد يوم، مع أنها نفس الخطوات، لكن نظراتي تمادت وتبعثرت في كل الأنحاء، فلم أبصر منها إلا القليل اليسير .. أتعمد كثيرًا إرسال نظرات أسرع من البرق الخاطف ذاته .. أسترق جراها ابتسامة من ثغرها الجميل أو ضحكة عابرة التقطتها أذني خلسة تُنعش بها روحي، وتدب فيّ زخمًا من السرور، فيتسلل إلى ثغري .. لقد انتشلتني بعيدًا بعيدًا عن عالم الوجود؛ لأسرح بطيفها في عالم أجمل من الخيال .. يحتويني هذا الطيف بدفئه، وينشر السعادة في جوانبي التي مزقتها تبعات الشوق .. آآآه منك يا شوق .. وما أدراكم ما الشوق ؟! .. فعله عظيم، وفحه أعظم .. ما انفك حتى يقلبني على لظى نار مستعرة تسري في كل جسدي، تحرقني بلظاها وتتطاير شررها لتصبني بلسعات قوية، تحمحني وتخنق أنفاسي .. حرارة الشوق تتصاعد لتنتفخ أوداجي، ومنها تبعث بلهيبها إلى عينيّ التي تضيق من

شدتها، لترتفع وتضرب هامتي، وتدفع كل الأبخرة الحارة فيها .. وكل خلاياي تتقلص معها وتذوي شيئًا فشيئًا من استعار جمرتها المتأججة كل لحظة، هنا يجتمع الضدان معًا .. برودة قارصة تسري في أطرافي، وبركان ثائر يقذف بحممه اللاهبة في جسدي، ولا يطفئ هذا الشوق إلا طرف عينيها الآسر التي تسلبني لحظاتي .. تجمد أوصالي وتغرقني - حد الغرق - في بحر بلا قرار، وتتوقف اللحظة ساعتها وتعيد كرتها لتفعل بي الويلات والعذابات .. هذا عشق تسلل محتلًا كل أعضائي، التي باتت تنشل وترتخي؛ لتكون مني كومة من جسد بلا روح .. أنفاس متقطعة تنفث بصعوبة، وإني لأجد بيدني ضعفًا بعد عصيان جسدي ورفضه سد الرمق، والكرى أتعب جفوني لكن النوم يضلّ طريقه ويجافيني ويقذف بي من سابع السماوات .. تجرفني من علو شاهق .. تتناثر أشلائي قطع متجاورات .. تلك حالي، وما أشعر به أعظم من حدود جسدي، وأكبر من فقه عقلي .. كنت أحسب حدوث هذا الأمر مستحيلًا، وها قد حدث ووقعت في شباكه .. أحيا وأموت في اليوم ألف مرة، وطيفها لا يفارق خيالي.

جاء الموعد بلا إيذان ليفتح لي بابًا للحديث معها، ومع كل نظرة منها وابتسامة تؤجج فيّ نارًا لهبة، أكاد أنتفض من حرارتها الموقدة في داخلي كله، وتشعل رأسي بنيران الهوى، ونقيضًا لذلك في الوقت ذاته تتراقص كل خلايا جسدي فرحًا، ويتزلزل كياني طربًا من وجودها قربي.

أنا لا أهذي .. إنما هو هذيان قلب فاقه جرح غائر، ما انفك يكبر يومًا بعد يوم كالجنين في أحشاء أمه .. كان يومي هذا أسعد أيامي وأحلى لحظاتي، حينما تلاقت الروحان بصمت، وتهامست العيون بخفوت دون الجهر، عكر صفوها رياح هوجاء أتت بلا ميعاد عصفتْ بي في لجج البحر السحيقة .. لجةٌ بعد لجة .. تتقاذفني يمنة ويسرة .. بتخبط وعشوائية وبلا هوادة..

لقد ألجمت الحروف لساني وتصلبت مخارج نطقي حينما دخلت مكتبها الخاص لأجد رجلًا غيري يتربع على الكرسي المقابل لها أو ربما تربع أيضًا على عرش قلبها واستولى كيانها .. هنا غشيت الدنيا أمامي

وأظلمت زوايا بصري، تلفظت روحي معها شهقة مبتورة، واختنقت في جوفي الحروف لتخرج مبعثرة بلا معانٍ، وقتئذٍ تمنيت أن تزف الأزفة، تتبعها الرادفة، وتعلن الأرض عن موتها لحشر معلوم أجله وواقف بالباب .. آآآه .. آآه .. أطلق قلبي زفراته .. وأنطقت أعضائي كلماتها بقوة: يا أرض ابلعيني؛ فليس لي مكان ها هنا ولا حتى ضئيلٌ يسير في قلبها .. الأرض دارت بي كل دوراتها عبر السنين في لحظتي تلك، وسرتُ متعثرًا بخطاي، مغشي البصر .. مطعون الفؤاد .. أسحب خلفي ذيول جروح توشك بالميلاد في اللب وتسكن الجوف .. من وقتها تركت قدماي تحملني بعيدًا وتجرفني ظلمات الغشي في هوة عظيمة عميقة حد العمق .. وأنفاسي لاهثة تسبق خطواتي التائهة، وهي مكتومة مسلوبة .. انطلقت مسرعًا بسيارتي ألهث وراء أنفاسي الهاربة .. تثخن بي جراحي الغائرة، فيزيدها طعنًا فوق الطعن .. ليتني متُّ ولم أبصرها معه .. ما كذب الفؤاد ما رأى، ولا أبصرت العين ما رأت .. عافت ما كانت تشتهيه النفس، ودارت الأفلاك بالرأس .. والآلام تطرح بالجسد ليبقى سجينًا للفراش، وطريحًا دون حراك .. لا يغادره إلا لحاجة .. ليته عيشًا في أي مكان بلا وعي وإدراك .. أخذ يهون النفس ما رأت، وبأنه حدثٌ عابرٌ لا دائم، أو هي ضرورة العمل جمعت بينهما .. أخذ يضرب أسداس العلل بأخماسها، ربما يتلمس لها العذر، وهي ليست أنثى لعوب .. يا الله تقتلني شياطين الفكر .. تضجّ بمضجعي وعيناي ذبلت وأرقها السهاد .. جسدي يتقلب ذات اليمين وذات الشمال والروح مني مضطربة في تيه وشتات .. أعشقها وأزداد عشقًا بطيفها وحلوها .. لقد كنت أرى عيونها تحتضن وجودي وتتلألأ حدقتاها توهجًا وألقًا بمرآيّ، وشعور قوي يعصف كياني ويزلزل أرضي، بأنها تميل لقلبي، أم هي تهيؤات نسجها الوهم حولي، وأوحت بها لقلبي العاشق؟ .. لابد أن أبدد تلك الأوهام وأطرحها، بل أئدها حية .. فمهما يكن ستكون هي أرضي وسمائي .. شمسي وناري .. وسيظل هذيان جرحي نازفًا وقلبي خافقًا ..

تساؤلات شتى: هل أستمر في عشقها أم أتراجع بأسى؟ .. يزيدني هذا الصراع حيرةً في نفسي .. شئتُ أم أبيت؛ فمازالت

جوارحي تهتف باسمها، وتخترق الحجب وتطوي المسافات فتتلاشى الحدود بيننا، ونكون في أرض غير الأرض والسماوات لتغدو عالم الأحلام حقيقة أخرى، نتمنى من خلالها تحقيق ما عجزنا عن تحقيقها على أرض الواقع.

ستظل هي ملكة حياتي ومالكة قلبي .. طيفها يزورني ويداعب أهدابي المثقلة بالجراح؛ لنسبر أغوار الخيال .. ونحتضن الأحلام.

ومازلتُ أنا .. أتابع الخطوات .. ما فتئ هذا القلب ينبض، والجرح يهذي ..

إلى حين.

ترنيمات على وتر الأحزان

د. محمد حسن غانم
قاص من مصر

(1)

أخيرًا حصلت على ورقة (دبلوم الزراعة) بعد معارك من الكر والفر والترغيب والترهيب لكل ملاحظي، ومراقبي لجان الامتحانات، والاستعانة بأحدث الابتكارات في مجال الغش؛ مما يجعل هذه الأحداث تستحق أن تسجل وتؤرخ في ثلاثية كثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة.

(2)

أرسلت إلى خاطبة القرية .. عرضت كل صور الراغبات في الزواج .. لم أترك صورة إلا وأبديت تحفظًا أوتعليقًا ساخرًا .. زفرت الخاطبة غيظها، وقالت وهي تضع قدميها في الشبشب الملون: (روح إلهي ربنا يرميك في عملك الردي) .. منتشيًا رحت في نوبة ضحك حاد.

(3)

في مولد سيدي العسقلاني امتلأت دارنا برجال ونساء و أطفال تم دعوتهم لحضور هذه المناسبة .. وقعت عيناي على فتاة رشيقة كشجرة التوت، تعلقت بها كطفل صغير،جمعت عنها المعلومات .. تمت لنا بصلة قرابة، دونت العنوان وقلت في نفسي: عما قريب سألتف بحبالي حول الأعناق.

(4)

عام وأنا أتردد عليهم .. هدايا وفسح، وخلق أكاذيب حول دوافع كل زيارة .. عام كاف لإحداث التعارف وإمكانية أن أنطق برغباتي، كل من في البيت أضمنه، كل الطرق ستوصلني - كما يقولون - إلى روما، حتى فوجئت بحنان ترفض طلبي: آسفة؛ دمي لا يتفق مع دمك، ولن أتزوجك حتى ولو انطبقت السماء على الأرض ..

الرفض الصريح الباتر كحد السيف حطم ضلوعي، ومزق أوردتي وشراييني ودمائي، ورحت أتساءل .. أعادت إسرئيل مرة أخرى إلى العربدة وضرب المطارات والمصانع والمدارس والمساجد مثلما حدث في حزيران وديسمبر 2008 في غزة؟!

(5)

الأب صامت .. الأم لا تدري .. ماذا تفعل؟ تدخلت أختها إلهام كنوع من المروءة عارضة عليّ الزواج، بعد أن وجدتني مرتميًا على أرض الحجرة باكيًا متشنجًا؛ نتيجة نوبة صرع كانت تفاجئني بدون إنذار .. وافقت

على مضض .. المهم أن يكون حموي مديرًا ويقظ، أرقى أحياء العاصمة.

(6)

بعد شهر مات حموي المدير .. أصبحت أنا الرجل الوحيد الذي يتردد على الشقة .. بعد عام أنهت إلهام مرحلة التعليم الأساسي .. تستعد لشراء ملابس الثانوية .. المشوار طويل .. حاولت أن ألقي في الميدان قنبلة أن التعليم لا جدوى منه، وأنني أمتلك الكثير، وآخر الأدلة وأحدثها أنني قد استأجرت شقة في بناية حديثة تم تشييدها في قريتنا، وموقعها رائع، فتم الزواج بعد إلحاح، وتدخل، ووساطات.

(7)

لم أنس للحظة أن أختها حنان رفضتني، سخرت مني، اتهمتني بالتفاهة والكبرياء الفارغ، وأنه ليس لدي وجهة نظر في أي شيء، ولا أنسى أن إلهام من باب العطف والشفقة اقترنت بي، وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا هذا الإصرار الغريب على الاقتران بها؟ .. قلت لنفسي لكي أواسيها ومشجعًا لها: لقد وقعت بين أنياب عصابة، يجب أن تكون يقظًا إلى أقصى الحدود، ويجب أن تتعشى بها قبل أن تفطر بك في الصباح الباكر.

(8)

قائمة من الممنوعات والأوامر والنواهي، بل تفننت في تعذيبها وإذلالها ولتفلق رأسها في أي جدار، فلن يرق لها قلبي، وكنت دائمًا أردد في السر والعلن: (أتى أمر الله فلا تستعجلوه).

(9)

في أثناء نوبة تعذيب، ثارت في وجهي، النوافذ مغلقة، بطنها منتفخة إلى الأمام في شهرها الثامن، والبلاط يوميًا لابد وأن يمسح بالصابون وماء الصنبور النظيف .. حرمتها من الذهاب إلى أمها، أو أي أحد من أسرتها يأتي إلى هنا .. صرخت تقول:

- والله الموت أرحم من العيشة معاك.

- وماذا تنتظري؟

فانخرطت في بكاء حاد متواصل تشنجت، تهاوت ببطء، على البلاط الفاقع اللون، قلت لها وسعادة بالغة تتراقص بداخلي.

- بسيطة .. لتر جاز، وعود كبريت، وكان الله يحب المحسنين، خرجت مغلقًا خلفي الباب بعنف، وكأني أنبهها إلى فعل شيء .. أي شيء.

(10)

عدت بعد ساعة لأجدها متفحمة تمامًا، النار مازالت تمرح ركضًا؛ لتلتهم كل شيء .. كالمجنون طرت إلى الشارع .. إلهام حرقت نفسها .. إلهام تفحمت .. ارتاحت من العزلة الباردة والصقيع وليالي الشتاء، إلهام أخذت براءة من السجن، ومضى في هذيانه، وهو يركض من شارع لآخر يهذي بكلام

غير مفهوم في شوارع وأزقة القرية، ملابس متسخة مهترئة، بكاء ونحيب، حديث صارخ مع المجهول، ضحكات وحركات، الأطفال تسير وراءه.. تقذفه بقطع حجارة أو طوب.. يلتفت يسب الفراغ.. يركض بدون هدف محدد. العائلة تبرأت منه، الجنون عار، أشار عليهم أحد العقلاء أن يذهبوا به إلى مستشفى للأمراض النفسية، ولا غضاضة في ذلك؛ لأن الله خلق الداء والدواء.

(11)

استيقظت قريتنا في أحد الأيام لتفاجأ به مقتولاً.. لأول مرة ألمح الرضا والارتياح باديان على وجه والده، وأخذت أتساءل وأنا أسير خلف النعش.

- كيف لوالده أن يرتاح، وفتحي ابنه الوحيد؟

***

المتابعات الثقافية

أضواء جديدة على "موسم الهجرة إلى الشمال"

د. يوسف بكّار
أستاذ النقد الأدبي
جامعة اليرموك

- 1 -

ما أكثر الدّراسات التي كتبت عن سرديّات الطّيب صالح، لاسيّما "موسم الهجرة إلى الشّمال"، بيد أن النقاد والدّارسين لم يلتفتوا إلى مسألتين مهمّتين، الأولى: كان من الممكن، بقدر أكبر من المتابعة والبحث، التنبّه عليها وعدم تفويتها، والأخرى صعبة المنال؛ لأنّها كانت ملك من يعرفها، وإن كُشف النّقاب عنها قبل أربع سنوات.

- 2 -

المسألة الأولى، تأثر الطّيب صالح بفكر الكاتب المناضل المارتينيكي فرانز فانون "Frants Fanon"، عن تحرير الشّعوب من أصناف الهيمنة، ومناهضة الاستعمار، والتّشويه النفسيّ وعلاقة المستعمَر (بفتح الميم) بالمستعمِر (بكسر الميم)، وإفادته الكبيرة منها. ولقد اكتشف هذا الأديب الأردنيّ الرّاحل مؤنس الرّزّاز، وصارح به الطّيب صالح، الذي قال: "فرانز فانون (منجمي الكبير) الذي أنهل منه، لكنّ أحدًا من النّقاد لم يُشر إلى ذلك"؛ ثمّ وجّه إلى مؤنس هذا السّؤال: "هل انتبهت للملحق في آخر كتاب المعذّبون في الأرض؟"، قال: "ثمّة شهادات حيّة وواقعيّة لأشخاص من الجزائر إبّان الاستعمار الفرنسيّ، وردود أفعال النّاس التي يستطيع أيّ روائي الاستفادة منها" (هاملت عربي: مؤنس الرزّاز، حوار هاشم غرايبة، ص23، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت 2003).

عنوان الكتاب أعلاه بالفرنسيّة: "Les Damnés de La Terre"، وبالإنجليزيّة: "The Wretched of the Earth". يقال إنّ فانون كان قد أملاه على زوجه أواخر أيّامه.

ترجمه عن الفرنسيّة إلى العربيّة بعنوان "معذّبو الأرض" الدكتور سامي الدّروبي، والدكتور جمال الأتاسي. طبع خمس طبعات بدار الطليعة، بيروت (1963 و1966 و1979 و1981 و1984)، وطبع عام 2004 أيضًا (دار الفارابي بيروت، ومنشورات آنيب ANEP، الجزائر).

كتب مقدمته بالفرنسيّة جان بول سارتر، الذي أهاب بالأوروبيّين أن يقرأوه، على الرّغم من أنّه غير موجّه إليهم، وقال عنه: "يفضح البرجوازيّة الوطنيّة، التي لم تشارك

في ثورة الشّعب مشاركة صادقة، ولا أهابت بالجماهير يومًا إلى النّضال المسلّح والكفاح العنيف .. إنّ فانون يبيّن لنا كيف تحاول هذه البرجوازيّة الوطنيّة أن تسرق ثورة الشّعب في لحظة النّصر وتنسبها إليها، وأن تتسلّم مقاليد السُّلطة من يد المستعمر لتحلّ محلّه، لتنوب عنه في استغلال الشّعب واستثماره واضطهاده..." (مقدمة الترجمة، ص5-6، ط5، 1984).

وصف إدوارد سعيد في "الثقافة والإمبرياليّة" الكتاب بأنّه: "هجين"؛ لأنّه يجمع بين المقالة والقصّة المتخيّلة والتحليل الفلسفي وتاريخ الحالات النّفسيّ والحكاية الترميزيّة القوميّة والتّسامي الرؤيوي للتاريخ.

أمّا "فانون" فولد في فور دوفرانس، جزر المارتينك في 20 يوليو (تموز) 1925م. خدم في خلال الحرب العالميّة الثانية في جيش "فرنسا الحرّة"، وحارب ضدّ النّازيين، ثم التحق بالمدرسة الطبيّة في "ليون"، وتخصّص في الطبّ النفسيّ.

عمل طبيبًا عسكريًّا بالجزائر في حقبة الاستعمار الفرنسيّ لها، ثمّ رئيسًا لقسم الطّبّ النّفسيّ في مستشفى بُليدة - جوانفيل بالجزائر، وانضمّ، منذ ذاك، إلى المطالبين باستقلالها عن فرنسا.

التحق عام 1955 طبيبًا بجبهة التحرير الوطني الجزائرية (Front de Liberation National: FLN)، وغادر سرًّا إلى تونس حيث عمل طبيبًا بمستشفى "منوبة"، ومحرّرًا في صحيفة "المجاهد" النّاطقة باسم الجبهة، ناهيك بتوليه مهمّات تنظيميّة ودبلوماسيّة وعسكريّة. وصار عام 1960 سفيرًا للحكومة الجزائريّة المؤقّتة في "غانا".

توفي في 6 ديسمبر (كانون الأول) 1961 بالسّرطان، ودفن في مقبرة مقاتلي الحريّة الجزائريين. كان متزوّجًا بامرأة فرنسيّة "Josie"، أنجب منها ولدًا (Olivier)، وبنتًا (Mireille).

سمّت الجزائر - تقديرًا له ولنضاله من أجل تحريرها - شارعًا باسمه، هو الذي تقع فيه المكتبة الوطنيّة، التي تعدّ أقدم مكتبة وطنيّة في الوطن العربيّ والعالم الإسلاميّ.

من آثاره الأخرى:

(1) لأجل الثّورة الإفريقيّة "Pour La révlution africaine". ترجمته إلى العربيّة ماري طوق وديالا طوق. (دار الفارابي، بيروت، ومنشورات آنيب ANEP الجزائر 2007).

(2) بشرة سوداء وأقنعة بيضاء "Black Skin, White Masks" (لوسوي، 1952) .. لمّا يترجم إلى العربيّة.

(3) العام الخامس للثّورة الجزائريّة "L'An Cinq de La Révdution" (بالفرنسيّة، منشورات ماسبيرو، Maspero 1959)، و"Year Five of the Algerian Revolution" بالإنجليزيّة.

(4) التجربة المعيشة لزنجيّ (مقال). مجلة (Esprit / 1951م).

(5) ثلاثة أعمال مسرحيّة: "العين الغريقة"، و"الأيدي المتوازية"، و"المؤامرة".

كتبت عنه عدّة مؤلفات، أبرزها بالإنجليزيّة:

"فرانز فانون: سيرة حياة: "Frants Fanon: A Biography"، لدافيد ماسي "David Macey" (لإديكوفيرت، باريس، 2011). وبالعربيّة: "فرانز فانون والثّورة الجزائريّة" لمحمد الميلي (الشركة الوطنيّة، الجزائر 1973) (راجع: الموسوعة الحرّة ويكيبيديا "Wikipedia Free enyclopedia")، ورضوى عاشور: الصّوت: فرانز فانون، إقبال أحمد، إدوارد سعيد. مجلة "ألف" الجامعة الأمريكيّة، القاهرة. العدد 25، 2005، ص 74-87).

يعدّ "فانون" من أبرز من كتبوا عن مناهضة الاستعمار في القرن العشرين. كان يؤمن بأنّ مقاومته لا تكون إلّا بالعنف؛ لأن ما أُخذ بالقوّة لا يستردّ إلّا بالقوّة، وقد ألهمت مواقفه وأفكاره كثيرًا من حركات التحرّر في العالم.

المهم أن إقبال أحمد الباكستاني (1933 أو 1934 - 1999م)، الذي قطع دراسته في جامعة برنستون بأمريكا ليلتحق بجبهة التّحرير الجزائريّة (1960 - 1963)، عمل مع فانون، وكان عضوًا في مفاوضات الاستقلال في "إيفيان"، وأصبح من بعدُ، صديقًا لإدوارد سعيد، وهو الذي أهدى إليه كتابه "الثقافة والإمبرياليّة" (1993)، الذي ترجمه كمال أبو ديب إلى العربيّة.

هنا، لابدّ، من أن يُشار إلى ما بين فانون وإدوارد سعيد - كما رصدته رضوى عاشور، تقول: "إن أردنا تناول العلاقة بين إدوارد سعيد وفرانز فانون، فلابدّ أن نفصل ذلك، مرورًا بإقبال أحمد، لا لأنني أُرجّح أن (إقبال) هو الذي نبّه (سعيد) لقيمة فانون فحسب، ولا لأن (إقبال) كان بالنسبة لسعيد مصدرًا أساسيًّا من مصادر خبرته بالعالم الثالث، ومِسجلّ حركاته الكفاحيّة، لا يبخل عليه بنصح أو مشورة، ويكاد يشكّل له بوصلة سياسيّة من نوع ما - ولكن لأنّ هذا الباكستاني النّحيل الذي اشترك مع فانون في ثورة الجزائر وصادق (سعيد) كان يشكّل حلقة وصل، تتيح استمراريّة نموذج للمثقّف الناقد، المرتبط بقضايا التحرّر عمومًا والوطنيّ تحديدًا.

إن حضور فانون في فكر سعيد يظلّ هامشيًّا، إن اقتصرنا على تتبّع ما ورد عنه في كتابات سعيد مُغْفِلين الدّلالة الأهمّ للاقتراب التّدريجيّ والمتزايد من مشروع فانون (قراءة سعيد لهذا المشروع وتطلّعه لمواصلته)، وهو اقتراب أتى متزامنًا مع اضطلاع سعيد بشكل متصاعد بدور سياسيّ.

والواقع أنّ كتابات سعيد المبكّرة تخلو من فانون، ورغم إشارة عابرة له في كتابه (بدايات، 1975)، وأخرى في مقابلة أجريت عام 1976، في أعقاب نشر كتاب (بدايات)، فإنّ فانون بقي غائبًا في (الاستشراق) و(مسألة فلسطين) و(تغطية الإسلام). وبداية من مطلع الثمانينيّات تتعدّد الإشارة لفانون وتحديدًا لكتابه (المعذّبون في الأرض)، إلى أن يصبح المارتينيكيّ المجاهد مرجعًا من مراجع سعيد، حاضرًا دائمًا في الخلفيّة كنموذج من النماذج الأبرز لمثقف العالم الثالث، المرتبط بدور كفاحيّ (ص 74-75 و79 أيضًا).

غير أنّ أدب فرانز فانون ظلّ - في فرنسا تحديدًا - الأدب الفرنكوني الذي لا يحظى بالحبّ دائمًا، وكاد الناس ينسونه لولا اهتمام بعض دور النشر بإعادة نشر أعماله الكاملة. أمّا مؤسسة "فرانز فانون"، التي ولدت عام 2007، وترأستها ابنته "ميراي مانديس فرانس"، فتسعى إلى إحياء ذكراه، وتحاول بكلّ عزم ألّا تطوي الأقنعة البيضاء تاريخ الرّجل الأسود المناضل (مدني قصري، فرانز فانون: مثقف ملتزم وأديب وطبيب نفسي ذائع الصّيت، صحيفة "الغد" الأردنيّة، السبت 10 كانون الأوّل، ديسمبر 2011، ص7).

ولم تنس الجزائر "فانون"، إذ نظّمت الوكالة الجزائريّة للإشعاع الثقافيّ فيها ملتقىً دوليًّا (3-4 ديسمبر / كانون الأول 2011) بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاته؛ تذكيرًا له وبفكره، واعترافًا بمواقفه ونضاله وجهاده في سبيلها؛ كي يظلّ حاضرًا في حوارات هذه الأيّام، أيّام ما بعد الاستعمار، الذي جعل يطلّ بوجوه جديدة!

وتردّد صدى ملتقى الجزائر في "أخبار الأدب" المصريّة، التي أفردت ملفًّا خاصًّا عن "فانون"، نشرت فيه مقالاتٍ عنه، وفصولًا من مذكّراته، ومقاطع من تقديم سارتر لكتابه: "معذبو الأرض"، ومقال "عنف فانون"، الذي ترجمه ثائر ديب من كتاب "تأملات حول المنفى" لإدوارد سعيد (العدد 960 - 18 كانون الأول / ديسمبر 2011).

-3-

وأمّا المسألة الأخرى، فعن شخصيّة "مصطفى سعيد"، التي ذهب النقّاد والدّارسون فيها مذاهب شتّى لا داعي لذكرها والتذكير بها، فقد ذكرتها جميعًا فاطمة القرعان في كتابها "تلقّي موسم الهجرة إلى الشّمال نقديًّا" (منشورات أمانة عمّان، 2006، ص 119-136).

الجديد عن هذه الشخصيّة ما أعلنت عنه شاهدة على زمن الرّواية، وهي "جريزلدا الطّيب"، الفنّانة البريطانيّة والباحثة في الأدب الأفريقيّ وزوج الأكاديميّ والنّاقد والشّاعر السّودانيّ الرّاحل الدكتور عبد الله الطّيب المجذوب، المعروف بكتابه الشّهير "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"

بأجزائه الخمسة، الذي قدّم له طه حسين، ونال به جائزة الملك فيصل العالميّة في الآداب.

إنّها ترى، بدءًا أنّ: "جيل اليوم يعرف الطّيب صالح من خلال كتاباته الروائيّة والمقالات. ومعلوماتهم عن حياته تعتمد على مقولات وفرضيّات، معظمها غير صحيح، تحيط بفلك هذا الكاتب المشهور وروايته ذائعة الصّيت (موسم الهجرة إلى الشّمال)"، ثمّ تقول: "فأنا أنتمي إلى جيل قديم انطفأ عنه البريق، ولكنّه عرف الطّيب صالح شخصيًّا في شبابه، وكذلك عرفت الأشخاص والأحداث التي شكّلت - على الأرجح - خلفيّة لموسم الهجرة إلى الشّمال؛ لأنّها كانت رابضة في وعي المؤلف".

وترى أنّ مصطفى سعيد "ليس هو الطّيب صالح، ولا يستعير جانبًا مهمًّا من سيرته"، ولا يمكن أن يكون سيرة ذاتيّة للكاتب. لماذا؟ لأنّ الطّيب صالح ذهب إلى إنجلترا عام 1952 ليعمل في القسم العربي في الإذاعة البريطانيّة "B.B.C"، وظلّ فيها خمسة عشر عامًا، دون أن يدرس في أيّة جامعة، في حين أنّ مصطفى سعيد يُفترض أنّه ذهب إليها في منتصف العشرينيات، وحقّق نجاحًا باهرًا. ولم يذهب، في هذه الحقبة، أيّ سودانيّ آخر إليها، لكن ذهب، في الثلاثينيات، الدرديري إسماعيل ويعقوب عثمان لدراسة القانون.

يتمحوّر مصطفى سعيد في الرّواية - كما ترى - في الأكاديميّ السّوداني في لندن، و"دون جوان لندن"، والعائد إلى وطنه. إنّه "بطل متخيّل على عدّة مستويات في ذهن المؤلف .. قد صُنع من مزج عدّة شخصيّات"، التقاهم الكاتب أو سمع بهم حين ذهب أوّل مرّة إلى لندن.

وترجّح أنّ مصطفى سعيد الأكاديميّ هو جماع ثلاثة سودانيين، أرسلوا عام 1954 للدّراسة في بريطانيا، ممن يمثّلون شخصيّات بطوليّة في الوعي الوطنيّ الباكر للسّودانيين.

أحدهم، الدكتور سعد الدّين فوزي أوّل سوداني يتخصّص في الاقتصاد في جامعة أُكسفورد، وينال الدكتوراه عام 1953. وقد تزوّج بهولنديّة محترمة مخلصة لا تشبه فتيات الرّواية، وعاد إلى السّودان حيث شغل منصبًا أكاديميًّا رفيعًا حتّى وفاته بالسّرطان عام 1959.

والثاني، زوجها عبد الله الطّيب، الذي حصل على الدكتوراه، في اللّغة العربيّة من جامعة لندن، وعُيّن محاضرًا بكلية الدّراسات الأفريقيّة والشرقيّة (SOAS) فيها بعد زواجه منها بعامين، وهي، أيضًا، لا تشبه فتيات الرّواية.

والأخير، الدكتور أحمد الطّيب، الذي ذهب إلى لندن مرّتين: الأولى قصيرة (1945-1946)، والأخرى دراسيّة

(1951-1954)، حصل فيها على الدكتوراه في الأدب العربيّ. تزوّج أوّلًا من بريطانيّة، لكنّ زواجه مُني بالفشل، ثمّ بسودانيّة تشبه "حَسْنة" إلى حدّ ما، بيد أنّ الزّواج فشل أيضًا. وانتهت حياته في السّودان فجأة بنحو غامضٍ ومأساويّ!

ترجّح الشّاهدة أنّ الطّيب صالح أفاد من جزء من حياة هذا الأخير في محور "الدون جوان" عند مصطفى سعيد؛ لأنّه كان "جذّابًا وشخصيّة معقّدة ومفكّرًا رومانسيًّا... شغله الصّراع النّفسيّ بين حياته الحاضرة وإرثه القديم. كما كان مجروح العواطف ومهشّمًا بالطّموح السياسيّ ومنافسات الوظيفة لجيله... كان معجبًا جدًّا بـ (د.هـ. لورنس)، وفكرة (الحبّ الحرّ). ومن المحتمل أنّه عند ذهابه إلى إنجلترا كان يضع في ذهنه ونصب عينيه إمكانيّة إقامة علاقات رومانسيّة مع الفتيات الإنجليزيّات".

وتزيد في الرّبط بين مصطفى سعيد وأحمد الطّيب، بأنّ هذا كان على صلة وثيقة جدًّا بصحافيّ لامع شابّ هو بشير محمد سعيد، الذي أتى من منطقة تشبه بيئة الرّاوي في "الموسم".

لم تكتف "جريزلدا" بهذا، إنّما سجّلت بعض مآخذه، مشفوعة بتوضيحات كاشفة وذات دلالات.

فمن المآخذ، قضيّة الانتقام الجنسيّ غير المسوّغ من الإمبرياليّة / الإنجليز لوطنه؛ لأنّ "الإمبرياليّة المذكورة في الرّواية ليست بهذا السّوء. فإذا كان البريطانيون قد احتلّوا السّودان، وإذا ما كانت لديهم مغامرات في أجزاء من هذا البلد، فذلك لأنّ التّركيب الاجتماعيّ في تلك المناطق يسمح بإقامة مثل هذه العلاقات، بل وحتّى يشجّعها. ولكن الاستعماريين البريطانيين لم يؤذوا النّساء في شمال السّودان الإسلاميّ".

ومن التّوضيحات أنّه لم تكن في بريطانيا قضيّة جنائيّة لسودانيّ قتل سيّدة بريطانيّة أو عشيقة، بل كان ثمّة قصّة عاطفيّة بين الطالبة "ناوومي بيدو" في جامعة كمبريج وزميلها السّودانيّ "عبد الرّحمن آدم"، اللّذين كانا يخطّطان لزواج رفضه والد الشّاب حين زار إنجلترا فجأة، ممّا حدا بالطالب إلى الانتحار بالغاز، ولحقت به الفتاة بالطّريقة نفسها بعد أيّام. ولقد ألقى والدها البروفسور "دان بيدو" كلمة حزينة في التحقيق، تشبه في عاطفيّتها الخطاب الذي ألقاه في المحكمة والد الفتاة التي قتلها مصطفى سعيد في الرّواية.

فأمّا عودة مصطفى سعيد إلى السّودان مواطنًا غير سعيد، وعدم الرّضا والتوافق مع المجتمع الأصل - فتذهب إلى أنّه تناولها عدد من الكتّاب الأفارقة من قبل في روايات ذكرتها في مقالها.

أمّا القريّة في الرّواية فشبيهة بقرية الطّيب صالح بمنطقة الشّمالية، التي زارتها بنفسها، "وهنا نجد السّيرة الذاتيّة بالتأكيد قد دخلت في نسيج الرّواية، وتلاقي الأجيال هو حقيقيّ في القرى، إلاّ أن التّعليقات التي قالتها المرأة العجوز في مجتمع محافظ كمجتمعات القرى يجعل المرء يتساءل: من أين أتى الطّيب صالح بهذه المرأة؟

وقصّة حسنة وزواجها الثاني منافٍ للواقع؛ حيث إنّ التقاليد القرويّة تمنح الأرامل الحريّة في اختيار الزّوج على عكس العذراوات".

وأمّا الغرفة الخاصّة بمصطفى سعيد فتشبه - عندها - غرفة كانت في حيّ العرب بأمّ درمان لمحمّد صالح الشنقيطي، الذي كان من الشّخصيّات السّودانيّة اللاحقة والنّخب الثّقافيّة، وأوّل قاضٍ وبرلمانيّ ضليع يدرس في بيروت. وقد ذكره وعرّف به الكاتب السّوريّ إدوارد عطيّة في روايته "Black Vanguard"، التي صدرت في الأربعينيات، حين كان يعمل مع مخابرات الجيش الإنجليزي بالسّودان.

كانت غرفة الشنقيطيّ تبدو عاديّة من الخارج، غير أنّها كانت مؤثّثة ومفروشة بالسّجاد الفارسيّ الثّمين والتّحف الرومانيّة؛ والكتب فيها تصل إلى السّقف. وهي تشبه غرفة مصطفى سعيد في الرّواية.

بهذا كلّه كشفت الشاهدة "جريزلدا الطّيب" عن شخصيّة مصطفى سعيد المعقدّة، وبعض ما يتّصل بها، استنادًا إلى حقبة كاملة كانت شاهدة على أحداثها، ووثائق قرأتها (جريزلدا الطّيب: من هو مصطفى سعيد بطل موسم الهجرة إلى الشّمال؟ المنتدى الثّقافي، جريدة الشّرق الأوسط، العدد 10361، الأربعاء 2007/4/11).

***

أرى نسوة يسقين الجثث

حسن علي البطران
كاتب من السعودية

"أرى نسوة يسقين الجثث" عنوان لديوان شعري، من فصيلة القصيدة النثرية للشاعر السعودي صالح الحربي، يضم بين دفتيه 133 صفحة من القطع المتوسط، وبها مجموعة من النصوص النثرية، التي كتبها في المغرب وفرنسا ومصر وليبيا والأردن ودول الخليج وبريطانيا ودول شرق آسيا وتركيا، بين عامي 1996 - 2000م، وكأنه يشير إلى أن قريحته الشعرية لا تتفجر إلا خارج الأسوار.

قرأتُ بعض النصوص النثرية والتي تُعرف بالقصيدة النثرية لأكثر من شاعر، وبذائقتي وجدت أنها نصوص تحمل عمقًا إبداعيًا جميلًا بلغتها ومفرداتها، كونها نوعًا من الكتابة الحرة والمفتوحة .. فهي نصوص شعرية نثرية، بها شاعرية وشعرية، وإيقاع داخلي، وأنا أميل إليها وأتذوقها؛ كونها تتمرد على القوانين والقواعد الكلاسيكية الخاصة في كتابة القصيدة التقليدية، أو قصيدة التفعيلة .. الرمز والفنتازيا والتكثيف والقطع المضغوطة، والمفارقة التصويرية أهم ما تتميز بها، وقد تكون أكثر شاعرية من الشعر التقليدي صاحب الموسيقى، حيث هنالك من القصائد الجميلة من غير أبيات شعرية، وفي المقابل تقرأ أبياتًا شعرية تخلو من الشعر! .. وخلاصةً أن قصيدة النثر تستمد قوتها من الحداثة والعصرنة، والعمق الثقافي للشاعر.

إن كاتب القصيدة النثرية يجب أن يكون متمردًا وفنتازيًا؛ ليظهر لنا تكنيكًا جديدًا يقنعنا به، وربما (أرى نسوة يسقين الجثث) ينطوي فيه أو يقترب مما تتوخاه القصيدة النثرية المتمردة.

ومن خلال قراءاتي في نصوصه تبين أن الشاعر الحربي مخلص في علاقاته وصداقاته، وإخلاصه خاصة مع الطرف الآخر، وتمكنه في كتابته النثرية، فمعظم قصائده فيها إثارة وفنتازيا وأبعاد أخرى، وقد كتب جلها في شاعرات وكاتبات وأديبات، بل كلها، وإن شذ ما كان تحت عنوان: أصدقاء / شعراء، حيث توقفت قليلًا، أتأمل وأزاحم تفكيري، وأتساءل: لم في هؤلاء الشعراء الثلاثة كتب فقط دون غيرهم؟ ربما ثمة علاقة حميمية، وإن كانت في عدد كلمات قليلة جدًا لا يتجاوز الـ 35 كلمة منثورة في مساحة ثلاث صفحات، بالرغم أن الديوان

كلـه لـشاعرات ومبـدعات وصـديقات للشاعر، وبمعنى آخر أن الديوان كله لنون النسوة! .. ولعل العنوان يدل على ذلك، ويعطي مؤشرًا كبيرًا لما يحتويه.

وقـد ضـمن الـشاعر ديوانـه بعـض العبارات والنصوص الواسعة المعنى لأسماء كبـار مـن الكتـاب والـشعراء العـالميين، كمقدمات ومداخل قبل كل نص، أعطت خلطًا إبداعيًا رائعًا.

نعم صالح الحربي "يستفزنا بكثرة نسائه"، كما قالت سارة الختلان على الغلاف الخلفي للـديوان، فحتى الإهـداء كـان إلى مجموعة من الأسماء المفردة، والتي أراد أن يخفي هويتها عنا: زهرة الغاردينيا .. هـ .. أ/ ناهد / رحاب / مريم ....، وأضاف في صـفحة أخـرى إهـداء إلى جدتـه حـصة السبيعي، وفي ثالثة إلى والده أحمد بن سعود، لكن الإهداء الأساس للأسماء الناعمة!.

استهل الحربي ديوانه بالقصيدة التي عنون بها الديوان، وأخذت مكانًا واسعًا من مساحته، من صفحة 13 – 26، وهي مهداة إلى صديقته الشاعرة المغربية وفاء العمراني:

(في المساءات
الممتلئة بردٌ قارسٌ
وثلج أبيض
كبياض الياسمين
....
أرى نسوة حفاة
يتجهن
نحو القبور
ينبشن قبري
بأظافرهن المتسخة
تبكي إحداهن
أرى قبري
قد غطاه
الثلج الأبيض.

ويستمر في نثر كلماته في هذه القصيدة حتى يقول:

... يُنادي
في المدينة
من سرق
جثث
بابلو نيرودا
فلاديمير ماياكو فسكي
جون كيتس
والتوي تمان
رينر مايا رلكه
ألكسندر بوشكين
من الجبانة).

وكـل قـصيدة في الـديوان مهـداة إلى صديقة لـه .. مـن كـل الـبلاد العربيـة مـن الخليج إلى المحيط.

لغة الحربي بسيطة، ولكنها تتعدى أنها جميلة، فيها كثير من الرمز المعمق، فهو يختار مفرداته بعناية، تتناسب والرسالة التي يريد إيصالها .. في كثير من نصوص "أرى نسوة يسقين الجثث"، صـور تقـترب مـن اللغـة السريالية والتجريدية، كما في مدارس الفن

التشكيلي، وليس ذلك مستغربًا؛ كون الحربي فنانًا تشكيليًّا، حسب سيرته المرفقة .. حاول الحربي أن يستغني عن الفرشاة والريشة فلم يستطع، واستبدلها بالمحبرة والقلم .. الحربي في ديوانه هذا صنع لنا تناقضات، ربما تشكل لوحات تشكيلية ملونة بفرشاة ألوان قوس قزح، وأخرى داكنة، بدرجات متفاوتة!.

المبدع الحربي له القدرة في تحويل النص الشعري عنده، وتصويره إلى مشاهد قصصية سوداوية:

(رسم
سيفًا
ثم
ضرب به
عنقه).

أو قصص وكأنها تحكي واقعًا، وتعكس مشاهد واقعية وأظنها كذلك؛ وهنا وكأن صالحًا يكتب قصة قصيرة جدًّا، يقول:

(رسم
قصرًا
وأسكن
عائلته
ثم
أمطر
العتبات بالدموع).

كثيرًا ما يتخفى صالح خلف نصوصه النثرية، وخلف لوحاته التشكيلية التي يجسدها إبداعًا ونثرًا، ولكنه كثيرًا ما يظهر فجأة .. ونرى التناقض والفنتازيا سمة في إبداعاته.

من يعرف الشاعر صالح الحربي عن قرب، يدرك أن ديوانه قطعة منه، أو هو قطع متجمعة من ديوانه، لا فرق .. يكون صالح جيلًا في مواقع كثيرة من ديوانه، يقول وهو دومًا كذلك:

(السماء
جسد فتاة مغتصبة
والأرض ..
وجه عجوز ..
أنهكته التجاعيد
والريح ..
طفلٌ يئنُ ..
على قارعة الطريق
وأنا ومريم
شمس وقمرٌ
تربعا على
عرش السماء).

تمنيت لو كان بعيدًا عن الأرض، وبقي في السماء هو ومريم .. وقد أتساءل يا صالح: لم أمطرت وجه رحاب بالقبلات، ثم بصقت على وجه مريم، والتي سبق وأن كنت معها في عرش السماء؛ شمس وقمر، ليس مرة واحدة بل ألف مرة ومرة؟!

(رسم
وجه
رحاب
ثم

أمطره

بالقبلات).

و: (رسم

وجه

مريم

ثم

بصق

عليه

ألف مرة ومرة).

وأعيد تساؤلي مرة أخرى لك يا صالح: لم بصقت على وجه مريم وعطرها يتناثر في كل مكان؟!

(مريم خرجت

من رحم

الوردة

فتناثر عطر مريم ..

في

كل مكان).

ولما رسم وجه ناهد، بكى وسقط مغشياً عليه، ورأى وجه هيفاء هلالاً، بل بدرًا وقمرًا، حتى أنه جُن لهيفاء .. رائع يا صالح .. في ديوانك النثري هذا، وكأن صورة تلقائية لك وأنت فيها.

رسم صالح أربعة وجوه في ديوانه وأشياء أخرى، ولا غرابة أن يرسم، فهو فنان تشكيلي، ولابد أن يكون مسحورًا بفنه، ولكن لم التناقض والاختلاف في هذه الوجوه، وخاصة في وجه مريم الذي بصقت عليه، ليس مرة واحدة بل ألف مرة ومرة؟! ربما (مريم) في "أرى نسوة يسقين الجثث" فتاة تشكل شخصية مثيرة، وتحمل من القيم والرذيلة ما جعل الشاعر يتناقض في نظراته إليها إلى درجة أن يبصق عليها!!

يحمل عنوان الديوان عدة مضامين ودلالات؛ مما جعل الحربي يستفزنا به (أرى نسوة يسقين الجثث) .. عمومًا العنوان يعطي إيحاءات كثيرة ومتناقضة، إلى درجة تتوغل في الرمز والتجريدية .. فهل الجثث تسقى؟!

وختم الشاعر ديوانه بنص للشاعر الروسي ألكسندر بوشكين، تحت عنوان "خاتمة":

(لكن في يوم أسى .. في غمرات السكينة..

حيث تعمُ الكآبة في الأرض ..

قل: ثمة ذاكرةٌ ليلًا تنتهي ..

وثمة قلبٌ حيث سأحيا به)، كما وقد افتتحه بنص للشاعر نفسه.

بحق، الشاعر صالح الحربي أقحم نفسه بين شعراء القصيدة النثرية، ووجد مكانًا بينهم، و "أرى نسوة يسقين الجثث" عصاه وسلاحه، وهو عندهم ومعهم!! وتبقى القصيدة النثرية جنس أدبي أثبت وجوده وتمرده في الأوساط الأدبية والإبداعية، والذي يراهن بحجة الحداثة والعصرنة، وشاعرنا الحربي يسعى لأن يكون فارسًا فيه!!

***

قراءة في كتاب "صورة الآخر في الخيال الأدبي" لطوني موريسون

ترجمة
الدكتور محمد مشبال
عبد الواحد التهامي العلمي
كاتب من المغرب

"إن من واجبي أن أعمل على الدوام؛ حتى أصبح أحسن كائن يمكن له تحقيق وجوده في هذا العالم".

طوني موريسون:

طوني موورريسون روائية أمريكية من أصول أفريقية، وأستاذة الأدب بجامعة برينستون، من مواليد مدينة لوراين في ولاية أوهايو في 18 فبراير 1931. حصلت على جائزة بوليتزر سنة 1988، وعلى جائزة نوبل للآداب سنة 1993. أصدرت عدة روايات ودراسات، وقد عمدت الكاتبة في كل أعمالها الروائية إلى وصف الحالة المأساوية للزنوج في الولايات المتحدة منذ بداية القرن العشرين، وقد تمكنت بواسطة السرد أن تشكل تلك الذاكرة الحية، الكثيفة والمعقدة للإنسان الأسود، وأن تبرز حالة الاصطدام بين ثلاثة عوالم: عالم السود، وعالم البيض، وعالم السود الذين يطمحون إلى الاندماج في عالم البيض على الطريقة البورجوازية. ويمكن القول إن القضية الأساس في أدب طوني موريسون هي إدانة تصرف الإنسان الأبيض تجاه الإنسان الأسود، وإدانة انعدام التفاهم بين البيض والسود، وإدانة التمييز العنصري في شتى أشكاله ومظاهره.

ولم تكن طوني موريسون بعيدة عن عوالم رواياتها في دراستها النقدية لنماذج من الروايات الأمريكية، بعنوان "اللعب في الظلام: البياض والخيال الأدبي"، الذي قام بنقله إلى اللغة العربية الدكتور محمد مشبال بعنوان: "صورة الآخر في الخيال الأدبي".

وقد عبر الباحث المترجم عن بواعث ترجمته لهذا العمل النقدي قائلًا: إنها جاءت "استجابة لحوار متواصل مع أنماط النقد السائدة في الثقافتين العربية والغربية.. إنني لا أميل إلى ذلك النمط من النقد التقني الذي ساد في العقود الثلاثة الأخيرة؛ حيث أصبح الناقد لا يشغله سوى أن يثبت نجاعة أدواته وكفايتها ودقتها. لم يعد الناقد الأدبي منخرطًا في العالم؛ يدافع عن قضية، أو ينقد أفكارًا، أو يضيء تجربة إنسانية أو تاريخية"[1]. لقد سعى المترجم إلى البحث عن نمط مغاير من النقد الذي وجده في كتاب "اللعب في الظلام" لطوني موريسون، كاشفًا عن نقدها لـ "نماذج من السرد القصصي والروائي الأمريكي، بمنهج يزاوج بين فحص جماليات النصوص وتأويلها الأيديولوجي"[2]. وفي هذا السياق يرى المترجم أن النقد الأدبي يجب أن

يتخطى مقولاته الجمالية والتقنية، وينفتح على كل ما من شأنه أن يمده بطاقات جديدة؛ فلا ينبغي للنقد الأدبي أن يظل حبيس أفق ضيق، بل عليه أن يستفيد من "حقول أخرى اجتماعية ونفسية وأنثربولوجية وأيديولوجية"[3]، حتى يتمكن من جلب انتباه واهتمام عموم القراء والباحثين.

ومن هنا لاحظ الباحث أن كتاب طوني موريسون يخلو من منهج نقدي محدد، بل يتوفر على مساحة من الإبداع النقدي، ذلك أن التفكير النقدي - كما يظهر في هذا الكتاب، وكما ينبغي أن يكون - يتولد من إدمان قراءة النصوص والتمعن فيها، وفحصها فحصًا دقيقًا، والاندماج في القضايا الاجتماعية أو السياسية أو العرقية أو الإنسانية ومعايشتها. وهكذا لاحظ المترجم أن التواصل الإنساني مع الأعمال الأدبية، يفضي إلى ذلك النمط من المقاربة التي يمتزج فيها ما هو أدبي بما هو أيديولوجي أو ثقافي. وهكذا ظهرت طوني موريسون من خلال هذا الكتاب، باعتبارها ناقدة أدبية، لا تكتفي باستلهام خبرتها الجمالية في قراءات الروايات والقصص، بل تستلهم "تجربتها الإنسانية والتاريخية باعتبارها زنجية وأنثى"[4].

وعن فوائد مثل هذا النقد يقول المترجم: "وفي المحصلة النهائية ينتهي القارئ إلى أن النقد الأدبي لن يخلو من فائدة، ولن يعدم إثارة للاهتمام، إذا ما أدرك الناقد أن وظيفته تتجاوز التوصيف والتقييم الجماليين، إلى الاكتشاف والتأويل وبناء الأفكار"[5].

يتوزع الكتاب إلى مقدمة الدكتور محمد أنقار، ومقدمة المترجم، وثلاث مقالات:

1- قضايا سوداء.

2- الظل وسمات الرومانس.

3 - الممرضات المزعجات وطيبوبة سمك القرش.

يدرس كتاب طوني موريسون صورة السود في الأدب الأمريكي، إذ تناولت فيه الباحثة بعض الأعمال الروائية لكتاب أمريكيين من البيض، أمثال "هرمان ملفيل" و"مارك توين" و"ويلا كاثر" و"إدجار آلان بو" و"إرنست هيمينجواي"، وقد بينت كيف تظهر فيها الشخصية السوداء. فهذه الشخصية حاضرة في الرواية الأمريكية وفي خيال الروائيين البيض، ولكنه حضور مقهور وهامشي. غير أن هذا القهر والتهميش لا يعنيان أنه حضور غير دال؛ فقد سعت الباحثة إلى إثبات أهمية دلالته بالنسبة إلى تشكيل هوية الأمريكي الذكر الأبيض.

يقول محمد مشبال: "إن طوني موريسون ستعيد - في طموحها لتوسيع دراسة الأدب الأمريكي - تأويل الرواية الأمريكية؛ لتثبت حضور السود في هذه الرواية، وأهميته

السردية والثقافية في تحديد هوية الذات الأمريكية البيضاء، على الرغم من الموقع الثانوي الذي يشغله في هذه الرواية. فهي لم تقتصر في مقاربتها النقدية على إثبات الخاصية الثانوية للشخصية السوداء في أعمال الروائيين البيض، أو إثبات الأثر السلبي للأيديولوجية العرقية على بنائها الفني؛ بل مضت في استقصاء الصيغ المتنوعة لحضور هذه الأيديولوجية، التي كشفت للباحثة في نهاية التحليل عن أهمية السواد في الأدب الأمريكي، وفي تحديد الهوية الأمريكية البيضاء"[6].

إن الاهتمام بالشخصية السوداء في الرواية الأمريكية - عند الباحثة - يمثل إعادة اكتشاف للأدب الأمريكي، وإعادة تأويله في سياق جديد، هو سياق القارئ غير الأوروبي، الذي يبحث عن ذاته في الخيال الروائي الأوروبي والأمريكي؛ أي البحث عن صيغ حضور السود والزنوج والأفارقة الأمريكيين في خيال الأسياد، وعن تأثير الأفريقانية أو الصور السوداء في التخييل الأدبي[7].

في تحليلها لرواية ويلا كاثر "سافيرا والأمة"، ترى طوني موريسون أنها لم تحقق النجاح من الوجهة الجمالية، حيث وقفت على العلل الكامنة وراء إخفاقها جماليًا، وعلى حبكتها المختلة البناء، وأشارت إلى هفوات كثيرة، أثرت على مصداقيتها و"حطمت انسجامها"، حيث عمدت "ويلا كاثر" إلى تصوير الشخصية الزنجية (الفتاة نانسي)، باعتبارها "ضحية كاملة لا شأن لها ولا صوت"، كما عمدت إلى خلق "تشويهات وتحريفات غريبة ومزعجة للواقع الحقيقي"[8]. وهكذا تمكنت الباحثة من خلال تحليلها لهذه الرواية أن تكشف عن أثر الأيديولوجية في تفكير الإنسان الأبيض (السيد) وخياله وسلوكه. ومجمل القول: لقد كانت الباحثة بارعة في الكشف عن الأيديولوجية العرقية، التي كان لها تأثير سلبي في روايات الكتاب البيض الأمريكيين، وهكذا يتضح أنها سعت في هذا الكتاب إلى توضيح ما تحدثه الأيديولوجية العرقية في ذهن الأسياد وخيالهم وسلوكهم، وتجاهل النقاد وتغافلهم عن حضور الجنس الأسود في الأعمال الروائية المشهورة.

وفي تحليل الباحثة لصور البياض في حكاية "آرثر جوردون بايم" لإدغار آلان بو، كشفت عن أنها صور تبعث على الرعب. إن صور البياض تكتسب معناها في علاقتها بصور السواد. تقول الباحثة: "إذا تتبعنا الطبيعة المستبطنة لهذه المواجهات مع الأفريقانية، فإن هذه المواجهات تصبح واضحة، يمكن أن تكون صور السواد شريرة ووقائية، متمردة ومتسامحة، مخيفة ومرغوبة، أي حاملة لكل صفات الذات المناقضة لذاتها. أما النظر إلى البياض في ذاته وفي وضعه المنفرد؛ فإنه يدل على الشيء الصامت الذي لا معنى له، ولا يمكن أن

يسبر غوره، وبلا هدف، ومتجمد ومحجب ومستور ومفزوع وبلا حس وغير متسامح. أو هذا على الأقل ما يبدو أن كتابنا يقولونه"[9].

وفي تحليلها للحقل الأفريقاني في أعمال إرنست همنغواي كرواية: "أن تملك أو لا تملك"، التي يظهر فيها الحضور الأفريقاني في الصفحات الأولى من الرواية، من خلال الزنجي، الذي ظل من دون اسم طوال صفحات القسم الأول من الرواية، وقد أشير إليه بهذه الجملة: "بعد ذلك مباشرة ينزل هذا الزنجي الذي كان يهيئ لنا الطعم إلى حوض السفينة"[10]. فهذا الزنجي الذي ظل طوال القسم الأول من الرواية بدون اسم، سيشار إليه بصيغتين في القسم الثاني، سيبقى "نكرة"، ثم سيذكر اسمه على لسان "هاري"، عندما ينطق بلفظ "ويزلي". إن السمات التي أضفيت على هذا الرجل الأسود، هي: الصمت، وتقطيع الطعم لسيده: "كان يهيئ لنا الطعم لا غير"، ويقضي "بقية وقته في النوم وقراءة الصحف"[11]؛ هذا الرجل لا يملك اسمًا، ولا جنسًا ولا وطنًا، ليس له سوى الاستسلام لعجزه وصمته المفروض عليه. بيد أنه في القسم الثاني من الرواية سيتحدث الرجل الأسود "الزنجي البكرو" كثيرًا، لكن كلامه كان يظهر التذمر والاعتذار في الوقت نفسه، ثم سيتحول إلى نقد الرجل الأبيض، حين يخاطبه الزنجي قائلًا: "إنك لم توهب مشاعر إنسانية"[12].

أما في رواية "جنة عدن" فيرمز اللون الأسود إلى الفوضى والجنون والغرابة والضعف والاستكانة والعواطف المكبوتة. ويظهر من خلال هذه الرواية أن أفكار الكاتب كانت تنطوي على عنصرية واضحة، وقسوة شديدة تجاه العرق الأسود، وذلك من خلال بعض الصور لهذه الشخوص الزنجية، مثل ذلك الزنجي الذي وسمه بصفتين متناقضتين؛ فهو عاطفي ومتوحش في الوقت نفسه، أو تلك الأم السوداء المرضة، التي شبهها بحوت يمتهن التمريض.

بيد أن هيمنجواي سينحو منحى مغايرًا في عرضه لشخصية "كاترين" زوجة دافيد .. تلك الشقراء التي تعمل على تغيير لونها إلى الأسود؛ بهدف إثارة انتباه زوجها، والتأثير عليه لإثارة غرائزه الجنسية. لقد كانت كاترين تدرك ارتباط السواد بالغرابة والتابو، وأن السواد شيء يمكن حيازته أو الاستيلاء عليه، وإذا كانت كاترين تفتقر إلى السواد، فإنها كانت تدرك كيف أن اكتساب السواد يجعلها هي وزوجها آخرين، ويخلق رباطًا لا يوصف بينهما، إذ يوحدهما داخل التغريب. وعندما يسد هذا النقص، فإنه يؤخذ مأخذ الحق المشروع، وقد ازداد التأثير بواسطة الهاجس الذي رافق كاترين بخصوص صبغ شعرها باللون الأشقر.

فالسواد والبياض لإيماءتان لونيتان، تمثلان شفرتين، تفرضهما كاترين على دايفيد؛ لتضمين دلالة الأخوين التوأم في علاقتها به، الأمر الذي يحدث إثارة جنسية إضافية"[13].

إن الحضور الأسود مهم؛ لأجل المقارنة وتأمل الرجل الأبيض المتفوق والقانوني والحر والشجاع والعارف والرجولي، وغيرها من الصفات التي تحدد هوية الفرد الأمريكي وتؤسس اختلافه[14]. "ولهذا الغرض كان تأمل حضور السود أمرًا أساسيًا؛ لأجل فهم أدبنا القومي، بحيث لا يجب أن يترك على تخوم الخيال الأدبي"[15].

لقد وضعت طوني موريسون مقاربتها النقدية، دون أن تستند إلى الخطاب الأيديولوجي المباشر، متجنبة أن تخوض في بعض القضايا التي تمس مجتمعها؛ كالأدب العنصري أو اللاعنصري، أو المواقف التي يتخذها كثير من الكتاب من العرق[16]. كما سعت الكاتبة في فصول الكتاب إلى مناقشة ضرورة توسيع دراسة الأدب الأمريكي، واعتزمت تقديم وصف عام موجز لمشروع نقدي جذاب ومثمر واستفزازي، مشروع غير مثقل بأحلام التدمير أو بالحركات المحتشدة لمواجهة أسوار القلعة.

إن كتاب طوني موريسون - كما يقول محمد أنقار: "يقدم لنا نحن القراء العرب دروسًا رفيعة القيمة في مجالات النقد المقارن، وتصوير الآخر، والمثاقفة، وعموم النقد الأدبي. لذلك لا أرى أن كتاب المبدعة موريسون كان جديرًا بترجمته إلى العربية فحسب، وإنما أراه عملًا نقديًا يستحق المدارسة الواسعة والمناقشات النقدية العميقة"[17]. ولعل ترجمة هذا الكتاب تأتي في سياق دعوة النقاد العرب إلى الاستفادة من التجارب النقدية الرائعة في العالم، بحيث يصبح النقد العربي إبداعًا يمتلك أدواته من قراءة النصوص ومعايشتها، والتأمل فيها تأملًا طويلًا؛ تحقيقًا لتواصل أعمق مع أدبنا العربي.

الهوامش:

1- طوني موريسون، ترجمة: محمد مشبال، صورة الآخر في الخيال الأدبي، منشورات مشروع "البحث النقدي ونظرية الترجمة"، الإصدار التاسع، الطبعة الأولى 2009، ص21.
2- المرجع نفسه.
3- المرجع نفسه.
4- المرجع نفسه.
5- المرجع نفسه.
6- المرجع نفسه، ص21.
7- المرجع نفسه، ص23
8- المرجع نفسه، ص21، 22.
9- المرجع نفسه، ص83.
10- المرجع نفسه، ص93.
11- المرجع نفسه، ص93.
12- المرجع نفسه، ص96، 97.
13- المرجع نفسه، ص106، 107.
14- المرجع نفسه، ص25.
15- المرجع نفسه، ص38، 39.
16- المرجع نفسه، ص 25.
17- المرجع نفسه، ص 7.

المرأة المهمشة في روايتي "نبيذ أحمر" و "الباذنجانة الزرقاء"

د. زينب فرغلي
ناقدة من مصر

من عالم المهمشين "والمسكوت عنهم" تظهر شهر زاد جديدة، منتمية إلى عالم المرأة، معلنة البوح بما يجول بداخلها من أفكار، مناهضة للسائد الاجتماعي في مقابل التحولات الاقتصادية والحضارية، متخذة من مخزونها الثقافي أداة للكشف والبوح، جاعلة من خبائها مصيرًا تهرب منه وتعود إليه في روايتها (الباذنجانة الزرقاء) 1998م .. إنها تحكي عن الفتاة التي تعيش في متناقضات شتى، بين ما تريده هي وتحلم به، وبين ما يريده أبوها وأمها وأخوها .. إنها تعيش حالة من التردد وعدم الاستقرار فتبوح بما تشعر به من غبن وظلم، وتعيش حالة من الإحباط والهزائم المتتالية، حالة من عدم التكيف مع المحيط الاجتماعي الذي تنتمي إليه أيضًا.

فـ(ندى) بطلة الرواية تعاني من كل قامع: أسري، ديني، سياسي، ثقافي، تقول: (حاولت أن أكون كما تشتهي "أنت"، أو تريد "هي" .. اجتهدت كثيرًا أن أصبح المرأة التي أحبها، أو الابنة التي تليق، لكنني كلما حاولت إرضاءه، أغضبتك، وكلما حاولت مصالحتك جرحتني، أعرف أني بحاجة لعبور بحر مالح؛ كي أجد بعض الحلاوة في الأيام التي تمر، سأعبره، لكني لا أريد أن تكون المرارة فقط هي وديعتكما لقلبي) (1).

وتقول في موضع آخر من الرواية: (أشعر أنني حاجز يعبره حصان أهوج، يقفز في الهواء، وتركلني حوافره كل مرة فأسقط)(2).

وتظل صورة الأم المرتبطة بالحزن والوحدة والشيخوخة دائمًا مبعثًا على التمرد، وتحاول (البطلة) ألا تقع في شرك هذا المصير، فتقول:

1- (أمي التي كانت تحكي لي الحواديت عن أبيها، الذي يغلق النوافذ، ويغلق المذياع إذا تغنى بالمحبة) (3).

فصورة الأم المسلوبة هي الصورة التي تهرب منها ندى.

2- (أعرف أنه طالما دمرك هذا الإحساس بالوحدة، الذي ترسمه تجاعيد أمك، وهي ترثي حالها بابتسامة مقتضبة .. تخافين نهاية مماثلة، أم تنتظرينها، تحركينها رغمًا عنك، وتختارين الطرقات نفسها لتواجهي فشلك مستمتعة بلذة الاحتضار بين يدي أساك؟) (4).

3- (الآن أكتبها لأجد ما أفعله إذا جلست في الشرفة بجوار امرأة كانوا يطلقون

عليها الملكة ناريان، صارت الآن وحيدة وذابلة تتقاسم معي الصمت والفراغ. غبار طباشير الفصول على يدي، وشقوق بيت أبي تتكاثر، وأنا وحيدة، أتشاغل عن الوحدة باجترار الصمت وحروف الكتابة) (5).

4- (صارت حزينة جدًّا وعجوزًا، وربما صارت ودودة معها؛ لأن الذي كان يتعاركان على محبته مات، أغلقوا عليه باب القبر، صار فقط يأتيها في المنامات) (6).

5- (أنا التي دعوت الله ألا ينبت رحمي أي مخلوقات، وقررت أن أكون ابنتك فقط .. أن أعطيك أصابع نحيلة تعبث في شعرك حتى تنام) (7).

6- (الولد الذي أحببته، وأريت أمي صورته، وتجرّأت وصارحتها في صحوي أني أحبه، صار إذا حدثته عن محبتي يركلني بالحجارة، وأمي التي كانت تشمت في خيبتي، صارت تشاركني الوسادة التي تمتص دمعة من عيني ودمعة من عينيها) (8).

ومن العالم نفسه (عالم المهمشين) تبوح روائية أخرى بما يجول بخاطرها، إنها (أمينة زيدان) تكشف لنا في روايتها "نبيذ أحمر" 2007م عن استلاب المرأة في "عالم الرجال"، ممثلًا في (الخال - الزوج عصام). ولكنها اختارت لبطلتها دورًا في هذا العالم دفعه إليها الأب. فتلك الفتاة التي نشأت في حضن القنابل والغارات في (مدينة السويس)، والمتمردة على صورة المرأة ممثلة في صورة (الأم - الجدة)، والباحثة عن دور لا يخالف دور الرجال، حينما حملت البندقية مع أبيها ووقفت للدفاع عن مدينتها ضد المعتدين (اليهود)، ورفضت البقاء مع أمها، مفضلةً العيش مع أبيها، تشاركه كفاحه وآماله في التحرر .. إنها منذ نعومة أظافرها تحمل البندقية وتشارك في كفاح شعب السويس، ولكنها تكتشف في نهاية الأمر أنها ظلت أنثى يقهرها الرجل وقتما يشاء.

من هذا العالم تطل صورة الأم تؤرقها وتشعرها - دائمًا - بضعفها، فتحاول الهروب من قدر الأم باختيار عالم "الأب" في كفاحه وصموده؛ ليكون مدخلًا وبداية لحياتها.

إنها صورة تلك المرأة التي تزوجت من رجل، تخيلت لوقت قصير أنها أحبته، وبعد فوات الأوان، تكشفت لها الأمور وسقط عنها قناع الحب، ووقتها كانت طفلتها تتحرك في أحشائها في غفلة منها، وكعادات كل النساء العيش من أجل أبنائهن، تتخلى عن نفسها في مقابل هذه الطفلة الصغيرة التي لا ذنب لها: "**حين أنجبتني اضطرت لمواصلة الحياة مع أبي، رغم انطفاء الحب العذري لفتى أسمر ضخم الهيئة، كان يمر بيتها مزهوًّا ببذلة عسكرية تخفي، وجيب قلبه صغير منعم بالشجن، يلهب وجنتيها بالحمرة، والرغبة في اختراق البوابة، والركض خلفه حين يوشك على الاختفاء، فتكتفي بانتظار الموعد نفسه في اليوم التالي،**

وهكذا حتى انتهى كل شيء بسرعة لم تدركها إلا حين انتهت منه تمامًا، وأصبح شخصًا آخر، عليها التخلص منه بنفس السرعة، إلا أنني غافلتها .. ارتميت برحمها ولم تشعر بوجودي إلا بعد شهرين .. قد كانت بالفعل امرأة وحيدة، أمها تجتر مرارات الهجر والعوز، اللذين تركها زوجها، وأخوها صبي صغير، يحلم بأن يصبح ضابط شرطة، أما بقية الأهل فلا نفع يرجى منهم" (9).

وبعقلية طفلة لا ترى أكثر من وقع قدميها حقدت على أمها التي حرمتها من "الأب"، بانتقالها إلى بيت عائلتها وإلى سلطة "الخال"، حينما اشتد القذف في السويس.

وقرر بعض من أبناء الأسرة المهجرة من هذه البلد التي أصبحت مقبرة كبيرة للأحلام والأجساد، وقررت أمها كذلك الرحيل، ولكن الأب أصر على البقاء، فأخذت ابنتها وذهبت بها إلى بيت عائلتها، فوجدت هناك رجلًا آخر لا يشبه أباها كان خالها (عاطف)، الذي تصفه وتقول "تقولش عامل ربنا .. عمال يوزع عذابه، ويقول للناس حبوني وخافوني" (10).

وتبدأ مع هذا "الخال" معاناتها في عالم "الرجال"، والذي سيكون السبب الأساس في القطيعة مع الأم .. المرأة المستسلمة لكل أنواع البؤس، غير القادرة على الدفاع عن نفسها أو عن ابنتها: "ها نحن نعود بكل أحمالنا من مشاعر حادة بالظلم المؤلم الذي يشتغل آليًا على قلب أمي، حتى وهي نائمة تبدو منزعجة، وكأن شيئًا يشق قلبها بدفع دماها المعذبة إلى السيلان، فيما أطرافها مغلولة بالشلل ولا تملك حيلة على النهوض، كان الألم النسبي الكامن في ظلها، لا يعني بالنسبة لي شيئًا .. لم تكن تلك الكراهية مجانية، بل سلعة استهلاكية ثمينة أحقن بها كل يوم كل لحظة، إلى أن أضرج بالكابوس الختامي، الذي يسدل بالنوم ستارًا داكنًا على قدراتي العقلية، وأصبح محض قذارة بالنسبة لأمي، رغم أنني معبأة في الوجع" (11).

لقد حدثت الفجوة بين الأم (نادية) والابنة (سوزي)؛ بسبب الخال الذي يمثل بالنسبة لـ (سوزي) قهرها الأول، الذي لم تتمكن من دفعه أو مقاومته وهي طفلة في العاشرة من عمرها، وبعد انتهاء الحرب تقرر الأم العودة بأبنائها مرة أخرى إلى "السويس"، ولكنها تجد الزوج قد فقد ساقه، وعليها أن تدبر متطلبات البيت، وهي صامتة وحيدة لا تكشف عما بداخلها، ولا ترى منها "سوزي" سوى الصمت: "أهذه أمي التي تسألني عن حالي وعما يضايقني .. متى فعلتها آخر مرة؟ لتفعلها الآن، بعد أن انتهى كل شيء وأصبحت امرأة ضالة .. لم تفعلها حين خرجت بي مكرهة من هذا البيت الواقع تحت القصف اليومي إلى الجحيم، جحيم خالي، وجحيم عشة خيرية ونقودها المعدنية، التي أصنعها كتعاويذ معلقة في شق كتفي الأيمن، لم تفعلها حين ودعنا أندريا معًا وعدنا مطرودتين .. اللعنة

وذنبها، ولكن من منا المذنب، أنا أم هي؟ طالت تلك اللحظات ونحن واقفتين أو قصرت لم يكن يهم، المهم أنها منحتني الوقت للبكاء والتألم، والشعور بالظلم، وأنا أراجع عشرات الأعوام التي مرت وأنا على حالي .. يا إلهي الرحيم، هذه المرأة التي تحتضنني الآن وتمسح على كتفي الأيمن بيديها، هي التي ولدتني حمقاء، وهي التي جعلت من أخي راهبًا وإرهابيًّا، لماذا تفعل ذلك معي الآن فقط؟ هل انتوت شيئًا، وتريد أن تخفف أعباءها قبله؟ بعد أن شقتْ قلبي ودسَّتها عنوة وهي تلقي علي بذات التهمة .. مشكلتك في أبوك يا سوزي، خلي بالك يا بتي من نفسك" (12).

إنها لم ترَ من أبيها سوى بطولاته التي حققها في السويس، وجعلها تشاركه في صنعها، لم ترَ منه غير ذلك، لم تحكم عليه بعين الزوجة التي تريد أن تربي أبناءها في جو من النعمة والأمان، رأته بعين الطفلة التي تحلم بالبطولة والنصر، تجمع العالم لديها في جملة كان يرددها أبوها: (النصر أم الشهادة)، لا توجد حلول وسطى في حكمها على الأشياء، فهي لا تقبل المساومة ولا التراجع .. عنيدة مثل أبيها الذي خسر في النهاية ساقه، واكتشفت أن لعبة الحرب قد انتهت، ومن حصد خيرها لم يكن هؤلاء الأبطال الذين فقدوا أجزاء من أجسادهم دفاعًا عن هذه المبادئ التي يؤمنون بها، فكانت نهاياتهم تعيسة على مقاعد العجزة.

لقد أدخلها أبوها عالم الرجال، حاربت ودافعت عن أرضها، علَّمها الحرية والاستقلال؛ لتكتشف في النهاية أنها مهما فعلت، فلن يقبلها المجتمع سوى أنثى .. تمنحه الحرية ويمنحها العبودية والاضمحلال.

بعد كل هذا العناء قررت الأم الرحيل: "ألقت بنفسها من الشرفة التي تطل على الحارة الضيقة، وسقطت ميتة على أرضية الشارع الأسمنتية" (13).

يظلل السواد أرضية اللوحة: "الكل هنا في حفل الحزن، ملابس سوداء، وآيات قرآن يتلوها الشيخ عبد العال، وهو يهتز متربعًا على مقعد أبي، الذي تعرش الطقس مغنيًا تحت إغماءات الأسف ووخز ذكرياته مع امرأة أحبها بقدر ما رفضت عالمه، الذي عاشت فيه كلون زائغ من قزح الصبار، حتى فرت منه إلى موت، قطعت عمرها انتظارًا له، أو أنه قطع بها الزمن ليلقيها من رحم أمها إلى كهفه مباشرة؛ ليسقط اسمها وملامحها من ثقب الوجود، تضيع للأبد امرأة قديمة، خرجت من الحياة مجرجرة كل وجوهها، التي لم يألف إليها أحد من الموشحين بهالات الحزن واللاحول، هل كانت أمي حقيقة" (14).

لقد عانت الأم من أمراض نفسية ظلت تطاردها، حتى تخلصت منها بهذا المصير: "بسهولة أمكنني تمثل إلقاء أمي لجسدها من سور الشرفة العالي، ورؤيتها مرتطمة فوق

الدماء التي سالت من أذنيها، وامتدت حتى مدخل البيت، شممت الروائح الأخيرة وسمعت الصخب، اللذين أحاطا بأمي لحظة ما قبل موتها" (15).

وتظل هذه الصورة تطاردها وتؤرقها في يقظتها ونومها: "شبح أمي لا يكف عن مراقبتي رغم اغترابي عنها في أبي" (16).

لقد وضح انتماؤها إلى عالم أبيها منذ البداية عندما علّمها كيف تكره هذا العالم الذي هو عالمها، يقول:

"- هم الستات كده يا بنتي.

- ليه يا بابا.. أنا مش عاوزه أبقى ست" (17).

وتبرر انتماءها إلى عالم أبيها فتقول: "إلا أن أمي لم تكن تحب أحدًا من الناس، بدءًا بي وبأبي" (18).

ربما نجد في ذلك مبررًا للفجوة التي اتسعت بينهما، وها هي ذي تحيل الأمر إلى الجدة، التي كانت سببًا في ضعف أمها واستسلامها: "بينما ورثت أمي مرآة جدتي، حمل خالي عاطف فضائح جدي وكتف جدتي العمياء" (19).

إنها تلقي التهمة على الجدة التي كانت سببًا في ضعف أمها، بل والسبب في الضعف الذي آلت هي إليه، فقد "كانت جدتي التي مهدت أرض ضعفي على فراش الحواديت، بمفردة الانتظار الكئيب، انتظار رجل يدرك شفرة الأسطورة، رجل يقيني بتعويذة مسروقة من حنك السبع، لعنات الشر التي تعوق حياتي" (20).

هذه هي صورة الجدة التي حاولت إسقاطها على حفيدتها، بتمثلها في كل الحواديت القديمة؛ لتصبح هذه الصورة هي المخزون الثقافي لصورة الرجل في حياة المرأة، وحينما لم تستطع الأم تحقيق هذه الصورة مع الأب كرهتها لذلك.

وتلك الصورة هي الميراث الذي تركته الجدة: "جاءت جدتي دون توقع بثوب أسود، ووجهها ذاته المكتنز بالطيبة والابتسام والبياض، جلست بجواري على أريكتها، مدت يدها تحت الوسادة، منحتني سرًا أحكمت عليه قبضتها طويلًا، وحين فتحت يدي وجدت عمياء بارقًا، ألقت برأسها على المسند الذي لازم عمرها، تابعت ابتسامها وهي لا ترى أنني أصبحت عمياء تمامًا" (21).

يجتمع في نفسها في النهاية صورتان، صورة الأم والجدة فـ: "هل يحتملني هذا العالم بميراثي من جنون أمي وعمى جدتي" (22).

الهوامش:

(1) ميرال الطحاوي: الباذنجانة الزرقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002م، ص 119.

(2) المرجع السابق، ص 95.

(3) المرجع نفسه، 114.

(4) المرجع نفسه، ص 117.

(5) المرجع نفسه، ص140.

(6) المرجع نفسه، ص100.
(7) المرجع نفسه، ص101.
(8) المرجع نفسه، ص118.
(9) أمينة زيدان: نبيذ أحمر، روايات الهلال، دار الهلال، العدد 699، القاهرة، 2007م، ص82.
(10) المرجع السابق، رواية (نبيذ أحمر)، ص6.
(11) المرجع نفسه، ص69.
(12) المرجع نفسه، ص184.
(13) المرجع نفسه، ص9.
(14) المرجع نفسه، ص11.
(15) المرجع نفسه، ص9.
(16) المرجع نفسه، ص15.
(17) المرجع نفسه، ص35.
(18) المرجع نفسه، ص126.
(19) المرجع نفسه، ص39.
(20) المرجع نفسه، ص142.
(21) المرجع نفسه، ص149.
(22) المرجع نفسه، ص75.

الأمن من المنصة إلى الميدان
عرض وتحليل

حمدي البطران
روائي من مصر

صدر عن دار عين بالقاهرة سنة 2013 كتاب "الأمن من المنصة إلى الميدان" للروائي حمدي البطران، يقول في عرضه لكتابه: إن هذه الدراسة عندما بدأت في الإعداد لها، تبين لي أنه ليست هناك قاعدة موضوعية لاختيار وزير الداخلية.

فلا يوجد وزير داخلية في مصر، أفصح عن فكره في الأمن، أو ربما رؤية أمنية أو وجهة نظر، أو اعتناقه نظرية أمنية، لأجل أن نقول إن اختيار هذا الوزير، تم لتنفيذ تلك الرؤية التي يعتنقها، فاختيارهم دومًا يعتمد على الصدفة وحدها.

شخص قريب من القيادة السياسية يقدم الاسم، وبعدها يصبح الاسم وزيرًا.

كما حدث مع حبيب العادلي، ومع عبد الحليم موسي، وزكي بدر أيضًا.

في عصور الدكتاتورية يكتنف الغموض كل شيء، فلا شفافية ولا أسباب ولا قاعدة لاختيار الوزراء.

لم أجد إستراتيجية أمنية واضحة يمكن لأي وزير داخلية أن ينتهجها.

وبالرغم من وجود أكاديمية للشرطة، يتبعها مركز أبحاث عالمي، وكلية للدراسات العليا، لا نظير لها في المنطقة - إلا أن تلك الأكاديمية، لم تتمكن، رغم تاريخها وقدراتها البحثية، أن تضع إستراتيجية أمنية وشرطية، يمكن لمصر أن تسير عليها.

ولم تتمكن الأكاديمية، من تغيير نظام الشرطة في مصر ليواكب التطورات العالمية في مجال حقوق الإنسان، والحريات المتاحة للمواطنين، وسبل التعامل الراقي معهم.

ولكنها - أي أكاديمية الشرطة - انهمكت في الإحصائيات ودراسة القانون بفروعه المتنوعة، وكأنها أكاديمية قانونية، لا أكاديمية شرطية.

كما أن جهاز أمن الدولة رغم قدراته الخارقة، ورغم التطور الشديد في أجهزته وقدراته البشرية، فلم يتمكن من التنبؤ بالثورة المصرية التي قامت في الخامس والعشرين من يناير 2011، والتي اختارها شبابها أن تبدأ في يوم عيد الشرطة.

كان توقيت بداية الثورة ملائمًا، فقد أنهت عيد الشرطة، والذي كان فيه وزير الداخلية يقدم للرئيس كل مقومات الطاعة والخضوع.

فقد كانت ثورة على الظلم.

تحتاج دراسة ثورة مصر إلى مجلدات، ليس هذا مجال لها، غير أن تلك الثورة أفادتني كثيرا!؛ فقد جعلتني أكتب كل ما يقع تحت يدي من معلومات، دون خوف من محاكمة أو مصادرة أو اعتقال. أو حتى تعرضي للمراقبة كما حدث معي قبل ذلك في كتابي يوميات ضابط في الأرياف.

كما أنني لم أنتظر حتى أرى مصير من حقق معهم من رجال النظام السابق، لأسجله هنا كتاريخ، ولكنني اكتفيت بالوقائع التي سجلتها.

وأتمنى أن أكون قد نجحت في وضع تاريخ وتوثيق لحركة الأمن في مصر منذ حادث المنصة حتى ثورة ميدان التحرير.

وإذ أتقدم للقارئ باعتذار، فإنما ذلك عن وقائع ربما لم تصل إليّ، وحتى لو وصلت فهي غير موثقة.

مع اعتذاري لكافة الأسماء التي وردت في هذا الكتاب؛ لأنني لم أقدم لها التعريفات الكاملة، ربما لنقص المعلومات المتاحة عنها، أو لتقصير مني.

في النهاية، أرجو أن يحقق كتابي هذا ما قصدته، من وضع يد القارئ على نقاط الضعف في جهاز الأمن المصري العريق.

الكتاب عبارة عن ستة فصول رئيسة، هي:

الفصل الأول: يتحدث عن حادث المنصة، وينقسم إلى خمسة أجزاء، تتحدث عن كيفية حماية رئيس الجمهورية في مصر، ثم وقائع يوم المنصة بكل تفصيلاتها الدقيقة، وما حدث فيها منذ وصول الرئيس السادات المنصة الساعة الواحدة إلا ربع، ثم الضوضاء والهرج الذي ساد. ثم نقل السادات إلى مستشفى المعادي، وما حدث فيها، والشخصيات التي تواجدت في تلك اللحظة، والتصرفات الراقية للسيدة جيهان السادات حرم الرئيس. ثم عملية تشريح الجثة، وانتقال كبار رجال الدولة إلى مجلس الوزراء، وميلاد اللحظة التي بدأ فيها اسم مبارك كرئيس لجمهورية مصر العربية، وأسماء القتلى والمصابين في حادث المنصة، ثم تطبيق القانون على الجريمة، والجرائم التي تفرعت منها، وقرارات الاتهام، ومحاكمة قتلة السادات، وما حدث فيها، والأحكام التي صدرت ضدهم.

والجزء الأخير في هذا الباب يتحدث عن عملية التشكيك في جريمة قتل السادات، والتي نبعت من أحد أفراد أسرة الرئيس السادات، وهو ابن شقيقه، والرد على هذا.

الفصل الثاني: بعنوان التدهور الأمني، ويشمل الارتباك الأمني الذي حدث قبل، وأثناء، وفي أعقاب اغتيال السادات. وقد تبين أنه كانت لدى أجهزة الأمن وقتها معلومات، بأن هناك محاولة ستجرى

لاغتيال السادات، وذلك قبل موعد المنصة بست ساعات، ولكن البيروقراطية والارتباك، والتسلسل القيادي، حالت دون وصول المعلومة إلى صاحب القرار، ونتيجة لهذا الانهيار أيضًا تعرضت أسلحة الشرطة للسرقة في عدة مواقع. ومن أبرز تلك السرقات ما حدث في مخازن الأسلحة بالإدارة العامة لإمداد الشرطة، وقد جاء الكلام عن الانهيار الأمني على لسان أحد وزراء الداخلية.

ونتيجة للانهيار الأمني الهائل الذي حدث، بدأت الجماعة الإسلامية تدعو إلى الخروج على الحاكم علانية، وقتال الطائفة الممتنعة عن إقامة شرائع الإسلام.

فقد ظهرت تنظيمات إرهابية جديدة على الساحة، منها تنظيم طلائع الفتح، ومحاولة إحياء تنظيم الجهاد، والعائدون من أفغانستان، وتنظيم الشوقيين، وتنظيم "الناجون من النار"، وتنظيم الوعد، والتكفير والهجرة الجديد.

أما أخطر مظاهر هذا الانهيار الأمني، فهو قيام تنظيم الجماعة الإسلامية بالقضاء بين الناس في أسيوط والمنيا، وتلقيهم شكاوى المواطنين. وإجراء محاكمات لبعض المواطنين الذين تم ضبطهم وهم في حالة سكر، بمعرفة فرق الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، التابعة لهم.

كما تناولنا البدايات الأولى لظهور البلطجية في جهاز الشرطة، واستعانة الشرطة ورجال الأمن العام بهؤلاء البلطجية والأشقياء لمواجهة الجماعة الإسلامية والإرهابيين، ولكن هؤلاء بعد أن أتموا التكليفات الصادرة لهم، استداروا ليستفيدوا من البلطجة وترويع الناس.

الفصل الثالث: يشمل الملفات التي تولتها أجهزة الأمن، والتي فشلت في إدارتها فشلًا ذريعًا، وكان من نتيجته أن تعاني منه مصر الآن بعد الثورة، وتلك الملفات هي:

الملف الأول: ملف الإخوان المسلمين، وتحدثنا فيه عن تعامل الأمن مع تنظيم الإخوان المسلمين، والذي كان معروفًا إعلاميًا باسم الجماعة المحظورة، والقضايا التي حوكم أعضاؤها بسببها، والغريب أن تلك الجماعة، من كانت مضطهدة، أن أعضاءها كانوا ينجحون في انتخابات المجالس النيابية، بالتنسيق مع أجهزة الأمن ورضاها.

والملف الثاني: هو ملف سيناء، وتناولنا فيه التفجيرات التي حدثت في تلك المنطقة، والقسوة الأمنية في التعامل مع أهالي سيناء، وإهمال الدولة لهذا الجزء الحيوي من مصر، وها نحن الآن نجني إهمال الأمن في سيناء.

الملف الثالث: وهو الملف القبطي، والذي تولاه الأمن أيضًا، وشرحنا فيه كيفية

وقوع الأحداث الطائفية، ودور أجهزة الأمن السرية فيها.

الفصل الرابع: ويتحدث عن تكميم الأفواه، وتحدثنا فيه عن تكميم أفواه الصحفيين، وتكميم أفواه القضاة، وضباط الشرطة، ورجال حقوق الإنسان. وشرحنا تفصيلًا بيان تلك الوقائع التي كان من شأنها قيام أجهزة الأمن بتكميم الأفواه.

الفصل الخامس: ويعرض لمحاولات اغتيال مبارك، ويعرض هذا الفصل من الكتاب محاولات اغتيال مبارك، منها محاولة اغتياله في سيدي براني، التي تم التعتيم عليها إعلاميًا؛ لأن المجموعة التي حاولت الاغتيال من رجال القوات المسلحة وتنتمي للجماعة الإسلامية، وهو يزعزع ثقة رجل الشارع في الأمن لوصول الجماعات الإسلامية إلى القوات المسلحة. وقد بدأ التفكير في محاولة الاغتيال أثناء فرض الحظر الجوي على ليبيا، حيث كان من المعتاد أن تهبط كل الطائرات المتجهة إلى ليبيا بمطار "سيدي براني"، ويتم بعد ذلك عبور الحدود المصرية بريًا، عن طريق منفذ السلوم البري، وكان من المعتاد في شهر يناير من كل عام أن يقوم مبارك بزيارة إلى ليبيا.

كانت نقطة الصفر عند محطة الكهرباء بالمطار، عن طريق وضع 12 عبوة متفجرة بعناية فائقة، إلى جانب وضع قوالب متفجرات من نوع (T. N. T) داخل تانكات من السولار، مقدارها 60 ألف لتر؛ للإجهاز على رأس النظام مباشرة.

لكن تم اكتشاف التنظيم بمعرفة مباحث أمن الدولة بالصدفة، عندما تم القبض على مدحت الطحاوي الضابط الاحتياطي، وبمراقبة تلفونه تم التوصل إلى باقي أعضاء المجموعة. وقد تم إعدام الطحاوي رميًا بالرصاص في التبة بمنطقة "الهايكستب" في 14 فبراير 1994.

يعرض الكتاب أيضًا للمحاولة الشهيرة لاغتيال مبارك في أديس أبابا عام 1995، حيث أعلنت الجماعة الإسلامية مسئوليتها عن تنفيذ المحاولة، بسبب تقييد حرية الصحافة، وتضييق مساحة الديمقراطية، ومخالفة القوانين المعمول بها لأحكام الدين.

كذلك ذكرنا في الكتاب في هذا الجزء محاولة اغتيال مبارك في بورسعيد، في العام التالي لوجود حبيب العادلي في وزارة الداخلية، فعندما مر موكب مبارك أمام مستشفى مبرة فوزية، اندفع أحد المواطنين تجاه عربة الرئيس، وعلى الفور انطلقت رصاصات حرس الرئيس لترديه قتيلًا.

وأعلن النائب العام وقتها أن الجاني يعاني من اضطراب نفسي، وأنه يعاني من فصام عقلي مصحوب باضطراب وجداني على نحو يفقده الإدراك والتميز.

وفي ديسمبر 2005، اعتقل المواطن محمد عيد دبوس، بتهمة محاولة اغتيال الرئيس مبارك، والتجسس لصالح إيران.

الفصل الأخير: خاص بوزراء الداخلية الذين تولوا الوزارة، والخلفية الأمنية لكل منهم، وبيان قدراته، والأحداث التي وقعت في فترة توليه، والمآخذ التي أخذت على كل وزير. وتحدثنا عن اختلاف مدارس الأمن في وزارة الداخلية، وهو الأمر الذي ساعد أيضًا على تخبط وزراء الداخلية.

فهناك مدرسة للأمن العام، جاء منها النبوي إسماعيل وزكي بدر وعبد الحليم موسى وحسن الألفي، وهناك مدرسة لأمن الدولة، جاء منها حسن أبو باشا وأحمد رشدي وحبيب العادلي، وكل مدرسة من تلك المدارس ألقت بظلالها على الوزير وطريقة تعامله مع الأحداث الجسام التي مرت بها البلاد.

وسيظل النزاع بين أبناء المدرستين قائمًا، حتى يتلاشى من خدمة وزارة الداخلية آخر ضابط كان يعمل في أمن الدولة.

ومع استطالة فترة بقاء العادلي في الوزارة، ومن خلال احتكاكي ببعض ضباط وقيادات الشرطة، شعرت أن الوضع في وزارة الداخلية، قد أصبح صورة مجسمة لما كان عليه في عهد وزراء الداخلية السابقين.

وقد أظهرنا الصورة النمطية لوزير الداخلية؛ من حيث الترهل الأمني، والشللية التي تحكم وزارة الداخلية، واستئثار القادة المرضي عنهم بالمزايا والمرتبات العالية، وتخويف ومطاردة الضباط الشرفاء.

واكتشفت أن هذا حدث في عهد كل وزراء الداخلية في عهد مبارك، كما تبين لي أنه ليست هناك قاعدة موضوعية لاختيار وزير الداخلية، فلا يوجد وزير لداخلية مصر أفصح عن فكره في الأمن، أو ربما رؤية أمنية أو وجهة نظر، لأجل أن نقول إن اختياره تم لتنفيذ تلك الرؤية، فاختيارهم دومًا يعتمد على الصدفة وحدها .. شخص قريب من القيادة السياسية يقدم الاسم، وبعدها يصبح وزيرًا.

ثم توقفنا عند اللواء حبيب العادلي، الذي يقضي عقوبة الحبس بعد ثورة يناير، ويتضمن الكتاب معلومات عنه، تفيد بأنه جاء إلى الحكم أعقاب إقالة اللواء حسن الألفي من الوزارة نوفمبر 1997، وهو ينتمي لمدرسة أمن الدولة، حيث يطيع تعليمات رؤسائه جيدًا، ولا يجادل، ويمتثل تمامًا للأوامر التي يتلقاها.

في 5 فبراير 1996، اختاره اللواء حسن الألفي وزير الداخلية مديرًا لجهاز أمن الدولة بعد اشتعال المواجهات بين الدولة والجماعات المسلحة. في منصبه الجديد وضع العادلي عدة خطط لتأمين كبار الشخصيات في الدولة، ومن بينهم حسن الألفي وزير

الداخليـة، وخـلال تلـك الفـترة تعـرض الألفي لمحاولة اغتيال فاشلة.

ولأن الخطط الفاشلة في مصر - كما يشير الكتـاب - لا يعاقـب أصحابها، ولا يـتم إبعادهم، فقد كلف حبيب العادلي بوضع خطط تأمينية لتأمين الشخصيات المهمة، ومنهم عاطف صدقي رئيس الوزراء الذي تعرض أيضًا لمحاولة اغتيال.

عندما كان العادلي مديرًا لأمن القاهرة، كـان اهتمامـه الأمنـي منصبًّا عـلى تحـصين الـسجون ورفـع كفاءتها، وعنـدما أصبح رئيس جهاز أمن الدولة، تطورت الفكرة لديه، فظهر سجن العقرب، والوادي الجديد ومجمع سجون وادي النطرون.

ويشير الكتاب إلى أن العادلي حين كان مديرًا لأمن القاهرة لم يكن يحسن الحديث إعلاميًّا، فمثلًا في انتخابات مجلس الشعب عام 1995، قال: "... وتمكنت مديرية أمن القاهرة من ضبط سيارة محملة بكميات من الزلط والأسمنت؛ لاستخدامها في إفساد العملية الانتخابية، من جانب العناصر المناهضة"!.

ولم يكن حبيب العادلي الأمني مرضيًا لحسن الألفي وزير الداخلية، ومن ثم لم يستمر طويلًا في منصبه، وتم تعيين العادلي مساعدًا لوزير الداخلية للمنطقة المركزية، وهي وظيفة كما يصفها الكتاب تعد ممرًّا رئيسًا يؤدي للتقاعد.

حاولنا رصد العلاقة بين الرجل القوي رئيس جهاز أمن الدولة اللواء أحمد العادلي - وهو ليس قريبًا لحبيب العادلي، لكنه تشابه أسماء - والرئيس مبارك فقد استطاع العادلي تحقيق إنجازات رائعة، الأمر الذي تولدت عنه ثقة مبارك به، وكانت تلك العلاقة مثار حنق وزير الداخلية آنذاك حسن الألفي، الذي حاول إبعاد العادلي عن موقعه ونجح بالفعل، حيث سلم الألفي تقريرًا إلى مبارك مرفق به تسجيلات قام بها أحمد العادلي بالتنصت عليه وعلى أسرته، وكان الأمر فضيحة، فمن ذا الذي يجرؤ على التنصت على رئيس الجمهورية؟!

وفي صباح اليوم التالي طلبت القيادة السياسية من الوزير التخلص من أحمد العادلي، وبالفعل نفذ الوزير، وعين حبيب العادلي مديرًا لأمن الدولة.

وقد أوضحنا أن أقصى ما كان يطمح إليه حبيب العادلي أن يقوم وزير الداخلية حسن الألفي بتعيينه بعد ذلك مستشارًا للإعلام الأمني بمجلس وزراء الداخلية العرب، بعد إحالته للمعاش، وهو منصب مدني، لكنه مريح ومربح في آن واحد.

وفي النهايـة فـإن الكتـاب يعـد وثيقـة تاريخية نادرة لتاريخ الشرطة في عهد حسني مبارك، وشهادة حق على الأداء الأمني في تلك الفترة.

قراءة نقدية في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج

د. رزان إبراهيم
ناقدة من الأردن

"رماد الشرق" للأديب الجزائري واسيني الأعرج .. رواية تستعيد قرنًا من الحياة العربية، طارحة إمكانية فهم معاناة العرب في تاريخهم المعاصر منذ الثورة العربية الكبرى وانحسار الحكم التركي، وما واكب ذلك من تخطيط مبيت لإعادة رسم الخريطة العربية، مرورًا بنكبات متتالية على الشعب الفلسطيني، انتهاء بحادثة انفجار برجي نيويورك الشهيرة. ويمكن النظر إليها باعتبارها واحدة من السرديات الكبرى، التي تشتد الحاجة إليها في أوقات تتعارض فيها وجهات النظر، أو في أوقات تصل فيها الأمم إلى مفارق الطرق، كتلك اللحظات التي نعيشها الآن.

والحديث عن رواية تاريخية يقتضي محددات بعينها، تنأى عن تقديم التاريخ جامدًا، كما تفعل الكتابة التاريخية حين قدمته جامدًا وباردًا. هنا تأتي هذه القراءة لتضع يديها على الكيفية التي مكنت الروائي من إطلاق فعاليات قارئها؛ ليتفاعل معها على نحو إيجابي، في وقت كان الحرص فيه باديًا على المحافظة على سلطة المؤلف وقصديته. ومن هنا كان لابد من تسليط الضوء على وسائط فنية، اعتمدها الروائي لتحقيق هذه المعادلة الصعبة.

في انشطاره بين الحقيقي والمتخيل، أو بين صيغتين من صيغ التعبير، نجد الروائي وقد أتقن عملية إعادة حبك المواد التاريخية، مخضعًا إياها لشروط الخطاب الأدبي، وهو ما أمكن تحققه عبر حيلة فنية، كان لها دورها الكبير في إيجاد مركز ناظم للأحداث التاريخية، ونحن هنا نتحدث عن مشروع لسيمفونية عظيمة، يسعى بطل الرواية (جاز) إلى إطلاقها، لأكثر من غرض. أبرز هذه الأغراض هو الحكي عن حقائق تاريخية مفزعة عن عالمنا العربي.

في البدء يبحث في كتب التاريخ، لكنه يحس بوجود تصدعات، وفي زيارته لأحد المعارض، تلفته صورة رآها عند جده، التقطت لأشخاص معلقين على أعواد المشانق. وهو يعرف أن جده كان قد شهد والده على مشنقة جمال باشا في ساحة البرج، فما كان منه إلا أن سافر إلى جده في توليدو بولاية أوهايو، باحثًا في أرشيف الجد، ويبقى اكتمال السيمفونية مرهونًا باكتمال هذا الأرشيف.

يأخذنا العمل تجاه عائلة بابا شريف عبر مسيرة طويلة، بدءًا من رحلة طويلة، يقوم بها شريف بعد حادثة الإعدام هو وأمه من بيروت إلى فلسطين. وهو ما يترك المجال واسعًا لتسليط الضوء على مآسي الشعب الفلسطيني في إطار جدلي عميق، نرى خلالها شريفًا، وقد غدا مجاهدًا تعتدي الهجانة على عائلته وتقتل زوجته وأمه، بينما تنجو ابنته.

وتحضر العلاقة مكينة هنا بين أحداث متسلسلة، مخطط لها على الصعيد الخيالي أو الحقيقي، وهو ما يستدعي قولًا بأن هذه الأحداث تعكس خاصية عالم يحاكيه الفن. لذلك ما إن اشتعلت الثورة العربية الكبرى، وانتهى الاستبداد التركي، حتى يأتي الاحتلال الغربي، وتقسم البلاد بعدها؛ لتصبح فلسطين هدية للحركة الصهيونية، ومن ثم تتتالى الخسارات القاسية منذ النكبة وحتى حادثة تفجير البرجين الشهيرة. وهو ما بدا لحظات مفصلية، شبيهة بتلك التي ينظمها (جاز) في سيمفونيته. وهو مؤشر مهم، يحيل إلى كتابة واعية، بتاريخ يحمل الكثير من التجارب الإنسانية، مما يجعلها قادرة على تفسير المذاهب الإنسانية، والنظر إلى الطبيعة الإنسانية والتطور الإنساني بمفهوم الوحدة العضوية. ومن هذا المنطلق تحضر الإبادة الجماعية للعنصر السكاني الأصلي، التي فتح كولومبس أبوابها؛ لتكون فكرة متكررة عبر العصور؛ فكل عصر كولومبس وظيفته السمو الحضاري بالرعية المتخلفة، بإبادتها وسرقة خيراتها.

باعتبارها أصلًا مهمًا في النسيج الروائي، وباعتبارها الوسيلة الأهم لخلق الحدث الروائي - يلمس قارئ هذه الرواية شحنة حوارية عالية، تؤسس لوجهات نظر مختلفة، تعكس تفاعل نظامين في الفهم، وهو ما كانت له تجلياته عبر تنوع كلامي، عدّه باختين خاصية أساسية في الرواية الناجحة. أكثر من قضية يتم تداولها في الرواية، يلقي صاحبها حملها على شخصيات، تقوم العلاقة بينها على الائتلاف والاختلاف، مع تشديد على البعد الاختلافي، إلا أن القارئ يبقى قادرًا على التدقيق والموازنة؛ لغرض الكشف عن المسار الفكري الذي يتبناه المؤلف.

واحدة من هذه القضايا - على سبيل المثال - تنصب حول الاحتفاء بفكرة البقاء، والإعلاء من شأن الحياة، لدرجة تمييع فكرة الحرب. وهو أمر لا يمكن تأكيده أو نفيه إلا بالجمع بين أكثر من شخصية، عبر مسارات مختلفة؛ لنتوصل بعدها إلى انحياز لموت مشرف، حتى ولو كان الثمن غاليًا. وهو ما يمكن تمثله عبر كثيرين اختاروا الموت بعزة وكرامة على حياة ذليلة (يوسف العظمة، عبد القادر الحسيني، البطل نفسه..). كذلك قُدم الموقف من الأتراك عبر أطروحات متعددة، بعضها يرى فيهم جزءًا من الأمة الإسلامية، قدّم من الحضارة ما

يصعب إنكاره. في وقت لا يعفى فيه الأتراك من مسئولية إيقاع العرب في التخلف والظلم معًا، إلا أن الرواية لا تهمل أخطاء إنسانية ارتكبت بحق الأتراك أثناء الثورة العربية، كان على رأسها لورانس العرب، حين أمر بدفن الكثير من الجرحى من الجنود الأتراك وهم أحياء، ورمى عليهم الجير.

كذلك تحضر مسألة المفاضلة بين الإنجليز والألمان بين شخوص الرواية، الذين تمنى بعضهم من المقدسيين هزيمةً ماحقة لإنجلترا؛ لأنها سلمت فلسطين للصهاينة، في وقت تمنوا فيه انتصارًا لألمانيا ظنًّا منهم أن هذا النصر يحقق نهاية للفكر الصهيوني. ويأتي مسار الرواية ليثبت لنا أن خطر النازية في نهاية الأمر، مثله مثل خطر الاستعمار أو الصهيونية؛ كل منهم يمارس تعاليًا، ويرتكب جرائم بحق الإنسانية.

ظاهر الأمر إذن أن الشخوص تتحرك وفقًا لتصوراتها، بعيدًا عن تصورات الروائي، لكن في العمق يبقى بالإمكان تحديد وجهة نظر راوٍ، يعمل في الخفاء، ويوجه القارئ نحو مركز واحد للرؤية، ويطمس ما بدا توزيعًا متكافئًا للمواقف، وذلك عن طريق علاقة خاصة، تربط خطاب الراوي بخطاب الشخصيات، كما كان بالنسبة للراوي (شريف .. جد جاز)، ينقل ويعلق بالسلب والإيجاب على (إبراهيم .. خال شريف)، ويكرر عبارات الثناء له.

في ظل مواقف حوارية بعينها يغدو أمر الحسم مطلبًا لبعض القراء، من ظل الحديث حول حق تاريخي ثابت في فلسطين، بعيدًا عما نراه أوهامًا مختلقة لا مجال للحوار فيها. وهو ما يمكن التدليل عليه حين تحضر (راشيل) اليهودية لتقول حائط المبكى، بينما أراد البطل أن يقول حائط البراق لكنه تراجع، أو حين تتحدث راشيل عن مجانين يتقاتلون على حجارة ميتة، ويتمنى البطل ذاته لو قال لها إن هناك حروبًا ظالمة وأخرى معتدية، ولكنه لم يفعل.

ويبقى للقارئ حقه في الائتلاف مع جمل حاسمة ترفض كل من جاء من اليهود إلى فلسطين وأقام فيها، بل وعدّه عدوًّا مؤكدًا، مهما كانت ادعاءاته، كما يحتفظ بحقه في الاختلاف مع جمل أخرى، تتعارض وخلفيته المعرفية أو الثقافية.

يلفت القارئ في "رماد الشرق" إلى اتصال يقيمه الروائي بين المبدع والقارئ، من خلال صورة فنية، بطلها مكان يأخذ طابعًا ذاتيًا، بعيدًا عن الطابع الهندسي. وإن كان الحديث عن جماليات المكان مسألة رئيسة في علم الجمال، فإن هذا الأمر يبدو متحققًا في مكان بابا شريف في توليدو، حيث يقضي أيامه الأخيرة، مستنسخًا المكان القديم في الشرق بأجوائه العبقة برائحة الياسمين، ورائحة الهيل والقهوة الأندلسية. بل إن صندوق الذاكرة بكل أحزانها ينقل بابا شريف وينقلنا معه - حسب تعبير

باشلار - إلى بيت الطفولة، الذي ولدنا وتشكل خيالنا فيه، وحين نبتعد عنه نظل دائمًا نستعيد ذكراه، مما يعطينا إحساسًا بحماية وأمن وفرهما لنا هذا البيت في يوم من الأيام.

والرواية كما السيمفونية التي يبدعها جاز، تعمل جاهدة على استقصاء شروط تاريخية في الزمان والمكان اللذين تقع فيهما لحظة التلقي، بما يكسبها معًا صفة المعاصرة غير المتعينة بزمن الأحداث الدرامية، وإنما برؤية درامية متعمقة، تستعين بأدوات العصر، وتدرك أهمية جمهور يتلقى ويعلق. فمما لاشك فيه أن للفنان - موسيقيًا كان أم روائيًا - تجربته عما يفعله القارئ أو المتلقي. ومن هذا المنطلق قام (جاز) بدمج التسجيلي السياسي بما هو إنساني جمالي معاصر، كما استعان بأرشيف وشاشة تمثيلية، تقول التاريخ الذي تتحدث عنه السيمفونية. وكان أمر ملامسة الحساسيات الكبرى لدى البشر في مقدمة ما يجب أن يفكر فيه الفنان، لذلك اختار (جاز) في سيمفونيته خاتمة، مثل نيويورك لجون كندار؛ كي تعطي إيقاعًا متفائلًا في وقت كان الشعب الأمريكي فيه يعيش محنة برجي التجارة. ومن ذات المنطلق كان لابد من رحيل نحو فضاءات من الحرية؛ فالزمن تغير وإذا لم نفهمه سحقنا مثلما تفعل السيارات يوميًا ملايين المرات مع الحشرات؛ لذلك بدا المقطع الختامي للسيمفونية متحررًا من كل قيد نظامي وإيقاعي.

مهمة الروائي والفنان عمومًا تقتضي إيقاظًا للمشاعر، أما سرد الأحداث التاريخية، فهي من مهام المؤرخ. وهناك فرق بين مؤرخ يكتفي برصد الإنسان من حيث الفعل التاريخي وحده، ونتائج هذا الفعل على المستوى المادي الملموس، وبين روائي ينحو باتجاه دوافع نفسية وجدانية قريبة من روح الأديب. من هذا المنطلق عشنا في إطار دوافع اجتماعية وإنسانية، نقلت لنا مشاهد مؤثرة لبشر قبل ساعات من إعدامهم؛ تتراوح بين ضحك يوحي بمفارقة من يندفع نحو الموت وهو يقاتل من أجل الحياة، وبين إحساس طبيعي بالخوف لحظة التفاف حبل المشنقة حول رقبة سليم والد شريف، الذي بقي لديه أمل بأن السفاح لن يفعلها. وبقي تأويل الرموز قائمًا بما يحمله من تخفيف لمعاناة من هو مقبل على موت يبكيه عليه آلاف الرجال والنساء، بدلًا من موت على سرير يبكيه فيه الأهل وحسب. ولا يغيب عنا في هذه المواقف مرحلة استقبال حسي مثير بإيحاءات سيكولوجية، انتقلت لنا عبر صور سمعية (أصوات خشخشة الأحذية)، (أنفاس تتقطع)، وصور بصرية (أبواب حديدية ثقيلة)، وصور شمية (روائح كريهة تملأ جوانب سجن عالية).

في هذا السياق يُذكر للرواية أن تقديمها للشخوص كان حريصًا على رصدها إنسانيًا، عبر لغة قادرة على تلمس أبعادها المركبة. وهو ما كان أثناء تقديم الأمير فيصل، حين نقلت لنا شعوره بالخواء، حين تبين له أنه كان أضحوكة للإنجليز. وكانت قادرة على تقديمه إنسانًا شجاعًا، حين يتعلق الأمر بالأتراك، وعكس ذلك حين يتعلق الأمر بالإنجليز، علمًا أن انغراس الروائي في المكون النفسي الداخلي للشخوص المتخيلة بدا أكثر عمقًا من انغراسه في شخوص تاريخية، كان لها قوامها على الصعيد الوظيفي الخارجي (لورانس العرب، اللنبي، يوسف العظمة، جمال باشا).

في أكثر من منجز روائي لواسيني الأعرج، يبدو أمر التآلف بين الفنون، وسيلة من وسائل تأثيره على القارئ، وهي الفكرة التي أراد من خلالها أن يؤكد لنا أن الفنون برمتها، غير منقطعة عن عالم تتخلق فيه. لذلك تدحرجت لوحة "خريف نيويورك" ساعة انفجار البرجين، وسقطت وتكسر زجاجها، وكذلك انشق الكمان وتطايرت أسلاكه. وفي هذا الباب أيضًا تدخل فكرة الانسجام بين الصوت والمعنى في السيمفونية، في نفس الطريقة التي انسجمت فيها اللغة والحدث الروائي؛ لذلك تغيرت الآلات الموسيقية المصاحبة والحدث المعبرة عنه (الطبل للتعبير عن الحروب، آلات النفخ للتعبير عن الحس التراجيدي، آلة الموندلين الشرقية المليئة بالحنان)، كلّ في موقعه.

ولا تنسى في الرواية حضورًا أنثويًا، كان قادرًا على كسر حدة الخطاب التاريخي، وهو ما يأتي منسجمًا، وفكرة تقضي بأن المرأة أكثر خصوبة من الناحية الفنية من الرجل. ومن هنا تأتي (مانيا) لتخفف عن شريف حالة الفقد التي أحس بها حين دخل فلسطين. وتأتي (يما صفية) بصوتها الجميل؛ لتحدث أثرها اللطيف في صيرورة الرواية.

لم يغب عن هذه الرواية سمت أخلاقي، يسعى إلى إنصاف فئة ظلمها تاريخ، جرت العادة أن يكتبه المنتصرون، فالأدب - كما يقال - يتطرق إلى المهزومين ويعبر عنهم، وهو ما عبّر عنه سليم قبيل إعدامه بالقول: إنه سيأتي من يدعي أنهم كانوا خونة ومتعاطفين مع فرنسا، وأنهم تناوروا لقلب النظام، لكنه كان على دراية بأن هناك من سيأتي ليكتب عن السفاح أشياءه الفظيعة.

عمومًا، واستنادًا إلى نظريات قراءة آمنت بوجود إستراتيجيات إقناع، تستحث القارئ على إعادة تقييم العالم، طمحت الرواية كما السيمفونية، إلى إعادة فهم معاناة العرب في تاريخ تحررهم، وسعت إلى تقديم ما ينفي فكرة وجود شعوب ذكية، وأخرى غبية.

أخيرًا تقول: كان الفن من وجهة نظر الروائي وسيلة من وسائل منع الموت من الانتصار على الحياة: (هزمتك يا موت .. الفنون جميعها). وحين مات بابا شريف انسحب الموت تاركًا روحه لتواجه الموت بشجاعة.

بعد أن تحققت رماد الشرق سيمفونية، هي هدية لكل من انتزع من أرضه الأولى، أو قتل ظلمًا .. نشرت دفئها رغم ما احتوته من ألم موحش، ولم تكن أبدًا درسًا في التاريخ، ولا في قسوة الجغرافيا، ولكنها درس في الحياة التي يجب أن نحافظ عليها بقوة ... صحيح أن الموسيقى كما تقول الرواية: "لا تدفئ طفلًا يموت بردًا، ولا تطعم جائعًا، ولا تحرف رصاصة ملتهبة عن مسارها القاتل ... ولكنها رهاننا الكبير لزرع قليل من المحبة بين الناس، والتأمل عميقًا في دواخلنا، التي لا نزورها إلا قليلًا".

آفاق السرد في قصص "منى الشافعي"
مدلول العنوان

د. جمال حسين حماد
كاتب من مصر

يتنوع الإبداع عند الكاتبة الكويتية "منى الشافعي" في الكتابة الصحفية، والكتابة القصصية، والفن التشكيلي.

وهي إنسانة موهوبة في مجال الحكي - على المستوى الجيوي - وتعدّ إحدى وريثات "شهر زاد" سيدة الحكايات العربية.

وسأعرض دراسة بسيطة تعبر عن فن السرد الذي تتقنه منى الشافعي، وتتخذ فيه لنفسها منهاجًا، يميّز سرودها التي قدمتها من خلال أعمالها القصصية، التي جاءت على النحو الآتي:

1- النخلة .. ورائحة الهيل، صدرت عام 1992 م.

2- البدء .. مرتين، صدرت عام 1994م.

3- دراما الحواس، صدرت عام 1995م.

4- أشياء غريبة تحدث، صدرت عام 2002م.

5- ونبضات أنثى، وصدرت عام 2005م.

لقد جمعت الكاتبة أدواتها الفنية من مصادر غنية ومتنوعة مكتسبة؛ كالقراءة المتنوعة، والمسرح والتلفزيون والسينما والصحافة، والتشكيل، والاطلاع على تجارب فنية كثيرة ومتنوعة. هذا بالإضافة إلى موهبتها التي منحها الله إياها.

وتتداخل آثار تلك الفنون - بعضها أو بعض خصائصها - في النص القصصي، الذي تقدمه لنا "منى الشافعي"؛ فهو نتاج العديد من خلاصة التجارب والأفكار.

وليس من الغريب أن نجد الحكي / السرد إلى جوار التصوير، إلى جوار التشكيل.

كما نُلاحظ أن النص القصصي / السردي، تتجاور فيه بعض مفردات الفنون الأدبية؛ كالشعر والحوار المسرحي والوصف الروائي أو المقال القصصي.

وأعتقد أن هذه الأشياء السابقة كلّها قد صارت مطلبًا اختياريًا، أو أساسيًا، داخل النص السردي / القصصي؛ فمن متابعاتي للنتاج القصصي لبعض الكتّاب في الفترة الأخيرة، أجد نصوصًا سرديّة تستخدم

الإطار المتعارف عليه قصصيًّا، ثم نجد التركيب السرديّ جاء في شكل قصصي / حكائي، أو أجد الخبر الصحفي / الإذاعي، أو نجد تفاصيل في وصف الشخصية أو الحدث.

وكل ما سبق من مفردات نص أكبر، هو: الرواية. والأعجب أن نجد الشكل السرديّ داخل بنية السرد الأساسيّ (قصة / قصص داخل قصة)، فتتداخل كل هذه الأشكال بطريقة فنيّة معينة.

كما يمكنني أن أقول:

إن النصوص الأدبية / الفنية، توّاقة إلى تبادل المصالح / المنافع فيما بينها، فقد يحتاج السارد / الناثر إلى الشعر؛ لكي يُسعفه للتعبير عن شيء قد تعجز عنه أدوات القصّة مثلًا.

وسوف أعرض بإيجاز لأهم الخصائص الفنية العامة التي لحظتها في المجموعات القصصية المنشورة للكاتبة، وسأركز على هذه القضية.

العنوان (Title):

يعد العنوان اللبنة الأساس في أي عمل أدبي أو فنّي، وباختياره بشكل دقيق ومناسب يكون باقي البناء، والعنوان هو أول ما يطالعنا في جميع الأعمال الفنية المكتوبة والتشكيلية والمسرحية والموسيقية حتى المعمارية. وقد وفّقت الكاتبة - في أغلب أعمالها - في اختيار العناوين المناسبة، سواء للمجموعات أو للقصص المفردة، وهي تتدخل في الاختيار، ولم تدع مجالًا للمصادفة؛ فلربّما تختار عنوانًا ما ثم تغيّره قبل أن تنشر القصة أو المجموعة. ولعل هناك ملاحظة لا يمكن إغفالها، وهي أن العناوين كانت عناصر فاعلة في البناء السرديّ لأغلب القصص التي بين يدي؛ لأنها احتملت وحدها طاقة سرديّة خاصة بذاتها، من خلال تركيب الكلمة مع كلمة أخرى، أو من خلال الكلمة كوحدة بنائية / صرفية، لها دلالة معجمية أو معنى محدد، ولا تميل الكلمات إلى المطلق، ولكنها تتحمل آفاقًا أو أبعادًا ما.

ويغلب على عناوين المجموعات القصصية التي بين أيدينا، وقصصها، ما يمكن أن نسميه بالعنوان المثير؛ فلابد للعنوان أن يجذب القارئ مثلما جذب الكاتبة وهي تختاره، وفي ذلك النوع من الإثارة بُعد من المبدع أو الكاتب، وهو أن يُشرك القارئ معه في التجربة؛ فمثلما اجتهد هذا المبدع أو ذاك، وأرهق النفس في التفكير والتأمل لكي يقدم فكرته أو موضوعه، فإنما يُريد من قارئه أن يكون مثله متقمّصًا له / عائشًا معه / مشاركًا وجدانيًّا وفكريًّا له.

وهذا صنيع الكاتب الناجح دائمًا، و"منى الشافعي" من هذا النوع الناجح من الكتّاب، تخطفها الفكرة بعنوانها، فتخطف بعنوانها القارئ، وتُشركه معها في مجمل التجربة .. العنوان وما يندرج معه. أمّا عناوين المجموعات التي صدرت على

فترات زمنية معينة، فقد احتملت حقولًا دلالية متنوعة، وأغلبها - إن لم يكن جميعها - مقتبس من الإنسان السارد (narrator) نفسه، أو من حواسه وإحساسه وفكره، فعبّرت الكاتبة بعنوانها عن مدلول موضوعها القصصي / المسرود.

وعلينا أن نتأمل عناوين المجموعات التي نُشِرت حتى إعداد هذا الكتاب، وهي:

- النخلة .. ورائحة الهيل.
- البدء .. مرتين.
- دراما الحواس.
- أشياء غريبة تحدث.
- ونبضات أنثى.

* المجموعة الأولى (النخلة .. ورائحة الهيل)، قد يوحي العنوان بأن المجموعة - قبل أن تتصفح ما فيها من موضوعات - تحتوي على قصتين: النخلة ورائحة الهيل.

كما يُشير العنوان أمرًا آخر - قبل أن تتصفح ما فيها من موضوعات - وهو أن الكاتبة ستنطلق من بيئتها التي تحبها؛ حيث النخل الذي يُشكل طبيعة البادية العربية، وحيث الهيل المشروب المفضّل لدى تلك البيئة.

ثم تأتي القراءة للقصص التي اندرجت تحت العنوان، فتتم الفائدة.

فالعنوان هو المبتدأ - المعروف في الجملة الاسمية المفيدة - والقصة هي خبر هذا المبتدأ.

وضمّت هذه المجموعة عناوين، هي:

النخلة .. وهو، الاختيارُ الصعب، التغيير، هي، رسالة .. إذا لم تُسلم .. تعاد على العنوان التالي، خيالات من أصوات المعاول، رائحة الهيل، أبخرة، بيتي العتيق، العجوز ولحظة العبور، الفراشة .. وجدة مزنة، الجواب.

فعلى سبيل المثال؛ العنوان الأول: النخلة.. وهو، تعقد الكاتبة علاقة ما بين عنصرين عزيزين إليها: النخلة وهي مقرّ الاستراحة ومحرّك الذكرى الجميلة، و"هو"، الذي تشغلنا الكاتبة به حتى نهاية القصة، وهو: محمد الحبيب الذي ستبوح باسمه أخيرًا لأختها.

ومن يطالع يشعر بهذه الحيرة، وبإبهام الضمير:

هو ← الحبيب محمد

هو ← الأخ

هو ← العم سعد.

ومع التدرج في القراءة للقصة نعرف أن ترجمة الضمير الغائب (الضمير: اسم مبهم) "هو"، المقصود به "محمد" حبيب البطلة.

* المجموعة الثانية (البدء .. مرتين):

تمنيت أن يكون عنوان المجموعة: رغبة أو صرخة أو أجنحة من ريح ...، وهي جميعًا من العناوين المطروحة داخل هذه المجموعة؛ لكن العنوان الأصلي: البدء .. مرتين، كان الأفضل بعدما طال التفكير في

العنوان، وفيه مجموعة من المثيرات التي ترتبط بالعنوان لا كقصة، فهو العنوان اللائق والمناسب للمجموعة الثانية؛ لأن كلمة "مرتين" تعبير عن الثاني أو الاثنين، ولذا كانت النخلة هي البدء الأول أو البدء في المرة الأولى.

كما أن غالبية القصص داخل هذه المجموعة حملت إحباطات للبطلات: محور المضمون أو الحكاية، فكأن الكاتبة تُرشدهن إلى الأمل في بداية جديدة / ثانية / مرة ثانية.

وفي هذه المجموعة (البدء .. مرتين)، وضعت تحت عنوان "لحظات!!" ثمانية عناوين فرعية، وكل عنوان له موضوع خاص ومستقل، على الرغم من التشابه في الموضوع، وهو علاقة الحب بين الرجل والمرأة.

ولهذا العنوان الرئيس علاقة ترابط لغوية؛ من حيث التركيب، فيقال:

لحظات بلا لون، لحظات الطريق والمصباح، لحظات .. ظلت تبتعد حتى غربت، لحظات أنثى، لحظات يوم عاشقة، لحظات حنين، لحظات حوار، ولحظات .. عيناه.

وهذه اللحظات - كما نرى - ارتبطت بتراكيب نحوية على النحو الآتي:

1- جملة اسمية (مبتدأ + خبر)؛ ومنها التركيب / العنوان المركب من العنوان الرئيس والعنوان الفرعي: لحظات بلا لون، حيث العنوان الرئيس مبتدأ الكلام، وتمام الفائدة في العنوان الفرعي.

2- تركيب إضافي (مضاف + مضاف إليه)؛ ومثاله التركيب / العنوان المركب من العنوان الرئيس والعنوان الفرعي، لحظات + أنثى.

ولهذا التركيب أثره الدلالي لغويًا وسرديًا؛ لأن المنطلق (العنوان الرئيس / لحظات) واحد، وهذا المنطلق نقطة محورية ثابتة، تنطلق منها الكاتبة إلى آفاق متنوعة ومختلفة.

كما باحت قصص المجموعة، بمعان إيحائية للمراد الذي تريده الكاتبة، ففي قصة "قطتان" كان المراد: القطة والبطلة. وفي قصة أجنحة من ريح، كان مراد البطلة أن تهرب / تحلق / الوصول إلى الحبيب. وفي قصة "اشتياق"؛ كان المراد هو انتظار الحبيب.

*** المجموعة الثالثة (دراما الحواس):**

جاءت قصص هذه المجموعة المتميزة - وعددها سبع - تحمل عناوين، هي:

جوع، لحظة .. ولحظة، دراما الحواس!، سيطرات، الآتي .. من الشمال!، تماس، وأمسية بلون القمر.

أما قصة سيطرات، فهي كمجموعة من القصص الصغيرة / اللقطات، احتملت عناوين:

- سيطرة .. الجابرية، سيطرة .. مقارنة، سيطرة .. الطابور، سيطرة .. تحقيق، سيطرة .. ثانية.

وهذه السيطرات إنما هي تسجيل وقائع لأحداث العدوان العراقي / الصدامي على الكويت، وهذه التسجيلات الواقعية تبيّن للعالم جزءًا مما عاناه أبناء الكويت خلال تلك الأيام السوداء. وهذه السيطرات صور قصصية ولقطات فنيّة لما دار وما حدث أثناء وجود هذه السيطرات؛ حيث تتعرض المرأة الكويتية - وغيرها من النساء المقيمات واللاتي لم يخرجن من الكويت أثناء العدوان - لمضايقات وتحرشات جنود الاحتلال.

أمّا القصة الرئيسة، والأثيرة في هذه المجموعة، التي تحمل المجموعة اسمها؛ فهي: "دراما الحواس"، والعنوان هو الذي يُدخلنا في الماهيات / الماوراءيات الحقيقية للحواس، التي تتمتع بها من سمع ونظر ولمس وتذوق وشمّ، فهي حواس أرادت الكاتبة أن تجعل منها أشخاصًا ومفرداتٍ، تشارك في فِعل العمل الدرامي، الذي عبّرت عنه داخل قصص هذه المجموعة، وجعلت الكاتبة هذه الحواس هي عناصر الصراع .. وهي صانعة الأحداث، وهي الزمن، وهي المكان، وهي كلّ شيء مرتبط بفعل "الدراما"، الذي نعرفه من خلال المصطلح الفنّي / المسرحي للكلمة.

والعنوان تركيب لغوي / إضافي ← (مضاف + مضاف إليه)، وفيه نوع من الارتباط والتلازم بين الكلمتين، من حيث المبنى والمعنى، إلا أنه يتميز - كذلك - بالوصفية أو تنوّع الدلالات، فيجعلنا نحمّل التركيب أكثرَ من تبرير أو دلالة؛ بمعنى أن تكون كلمة "دراما" هي التعبير الدالّ على الفعل الفني / المسرحي، والمستعار هنا للقصة، وهذا يُدخلنا إلى آفاق الميثولوجيا المرتبطة بالمسرح وأنظمته.

وهناك معنى الدراما الحاملة معنى التطهير - الذي نصّ عليه أرسطو - وهي التي تُدرُّ البكاء بسبب ما يُشاهد من أحداث مأساوية / جادة، عبرت عنها المجموعة "دراما الحواس"، وما يترتب على التأثر والانفعال ومشاركة في الحدث (الاندماج / التقمُّص)؛ فيحدث ردّ الفعل (Re-action) من المتلقي / القارئ؛ فيشارك الكاتبة البكاء.

* **المجموعة الرابعة (أشياء صغيرة .. تحدث)**، وتضمّ ثماني عشرة قصة؛ وجاءت القصص كعناوين فرعية لمحاور أو عناوين، كل قسم اندرجت تحته مجموعة نوعية / خاصة من القصص.

القسم الأول: جليد اللحظة: وقد ضمّ القصص الآتية: تكوين / لا غير / جليد اللحظة / وجع / دوائر نارية / فغدًا يوم آخر / الأخرى / شظايا الآخر / كانت تستحم في دمي.

القسم الثاني: أشياء غريبة .. تحدث: وقد ضمَّ القصص الآتية: تمتلئ به من جديد / يرتعش الصمت في صدري / أشياء غريبة .. تحدث / نبوءة العرافة / في عيوننا يختبئ الضباب.

القسم الثالث: آخر المساءات، وقد ضمَّ القصص الآتية: آخر المساءات / جنازة مخضبة بعطري / ليزر / زمن الوجع.

وتستطيع عناوين هذه المجموعة – كعناوين وحدها أو أسماء مجرّدة – أن تشكّل لنا بناء سرديًا أو جملًا سردية؛ ففي القسم الأول يكون البناء على النحو الآتي:

جليد اللحظة الأخرى – تكوين لا غير – وجع ..

أو نقول: جليد اللحظة الأخرى .. تكوين .. لا غير ..

أو تقول: جليد اللحظة الأخرى .. وجع.

شظايا الأخر دوائر نارية .. كانت تستحم في دمي ..

وفي القسم الثاني يكون البناء على النحو الآتي:

أشياء غريبة تحدث .. نبوءة العرافة .. تمتلئ به من جديد .. يرتعش الصمت في صدري .. في عيوننا يختبئ الضباب.

ويكون تركيبها السردي على هذا النحو:

أشياء غريبة تحدث .. تمتلئ به من جديد .. يرتعش الصمت في صدري .. نبوءة العرّاف .. في عيوننا يختبئ الضباب!!

أمّا في القسم الثالث، فيكون البناء على النحو الآتي:

زمن الوجع / آخر المساءات .. جنازة مخضبة بعطري.

ولكأن هذه العناوين قد أُبدِعَتْ في شكل سرديّ جديد؛ وهذا معناه أننا نبني سردًا أو أنواعًا جديدة من السرد، أو نستنسخ أجيالًا جديدة من السرد الأصلي.

وتتميز العناوين في هذه المجموعة بأن لها قابلية على التفسير غير المباشر / الغموض بهدف التشويق والإثارة، على الرغم من وجود المباشرة.

ومن الطرائف في هذه المجموعة، أن جاء أحد العناوين مطابقًا لختام القصة، فمثلًا:

قصة: فغدًا يوم آخر، اتفق هذا العنوان – كجملة – مع عبارة الحوار الأخير في القصة: "**يا صديقتي الصغيرة، مازلت كاتبة واعدة، مغمورة، حتمًا ستكتشفين الجواب في يوم ما .. في زمن ما .. فغدًا يوم آخر!**".

على أننا قد نجد هذا العنوان – وهو عنوان لقصة في المجموعة – قد يأتي جملة في حوار داخل قصة أخرى.

*** المجموعة الخامسة (نبضات أنثى):**

والعنوان مثير كباقي عناوين المجموعات الأخرى، فالنبض ههنا هو

ليس رد الفعل الناتج من نبض العروق، أو نبض القلب الذي نسمعه في سماعة الفحص الطبي، وليس ما يتراءى على شاشة الفحص الإلكترونية؛ بل هو تلك الحركة التي تحدث في لحظة من ضمير الإنسان وعاطفته وذهنه وخياله، لتعيد إلينا شيئاً عزيزاً، نحب أن نراه من جديد.

وسوف نلاحظ عناوين المجموعة:

- هناك عناوين مرتبة بياء المتكلم / ذاتي؛ ومنها: البحر الذي في خاطري، ديرتي، حتى فساتيني التي ..

- وهناك عناوين تبدو غير مرتبطة بياء المتكلم، ولكنها في داخل النص أكثر ذاتية، من ذلك على سبيل المثال: للماضي عطره، جيشان الماضي ..

ومراد القول إن عناوين المجموعات التي اختارتها الكاتبة، مرتبطة بمضمونها، ومنها ما هو بعيد؛ ولكنه يثير لكي يرتبط بالمتلقي..

وهناك خصائص كثيرة في الكتابة القصصية برعت الكاتبة "منى الشافعي" في استخدامها كوسائل في التشكيل البنائي للسرد والقصص.

فنون تشكيلية

مغامرة الفن التشكيلي في تونس.. من الاستشراق إلى فن الشارع فن يبحث عن آفاقه في مفترق طرق

عمر الغدامسي
فنان وناقد تونسي، ورئيس اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين

تونس هبة المتوسط؛ ذلك أن هذا البلد الصغير قد عرف وانصهر في كل الحضارات التي مرت بالبحر الأبيض المتوسط، والذي يعد مركز الحضارات القديمة، والمؤسسة للفكر الإنساني، فبدءًا بالسكان الأصليين .. البربر الأمازيغ، ومرورًا بالفينيقيين والرومان والفتح الإسلامي والحكم العثماني، ووصولًا إلى الاستعمار الفرنسي - تراكمت التأثيرات، التي تطبع اليوم ما يسمى الخصائص الثقافية والتراثية في حياة التونسيين، بما في ذلك الموروث البصري، والذي لطالما شكل مادة بحث وانطلاق في تجارب عديد من الفنانين التونسيين، وكأمثلة نذكر الفسفساء الرومانية، وفنون الخزف في العهد الفاطمي، ثم الأندلسي، وفنون الزخرفة الإسلامية، أما إذا حددنا بدايات فنون تشكيل المادة وفق المفهوم الغربي لتاريخ الفن، فإن البداية أو ولادة هذه الفنون، ستكون في عهد الحماية الفرنسية، وتحديدًا سنة 1894، في ذكرى مرور ثلاث عشر سنة على توقيع معاهدة باردو سنة 1881، والتي فرضت نظام الحماية الفرنسية على تونس.

في ذلك التاريخ 1894، تم تنظيم أول صالون فني بتونس، والذي كان عبارة عن معرض جماعي للوحات فنانين فرنسيين، مقيمين خاصة بالجزائر، وعدد أقل من الرسامين الإيطاليين، أما العدد الأكبر من اللوحات، فقد كان لمنظم الصالون، الفنان الفرنسي جان شالون، والذي تتميز أعماله بأسلوبها الكلاسيكي والأكاديمي، التي تستلهم مواضيعها من الأحداث التاريخية والأساطير اليونانية، مثل لوحاته: "كليتمنسترا"، و"هيروديباد"، و"سردانيبال"، و"سالومي".

الصالون كان بإشراف معهد قرطاج، والذي هو أهم مؤسسة ثقافية للجالية الفرنسية بتونس آنذاك، والتي كان أهم هدف لها من وراء بعث الصالون، هو خلق مناخ اجتماعي وفني، يشجع الفرنسيين، وخاصة الفنانين منهم، على الاستقرار بتونس.

وقد دفعها نجاح الصالون الأول إلى تنظيمه سنويًا، غير أن الدورة الثانية بتاريخ 8 مايو 1895 كانت مخيبة للآمال؛ بسبب انسحاب جان شالون، وضعف المشاركات، والتي دفعت المنظمين إلى استعارة أعمال من الخواص لإثراء الصالون، ومع ذلك كانت إرادة تنظيم الصالون سنويًا جلية، وهو ما جعله يستمر ويتواصل حتى إلى غاية سنة 1984، أي بعد تسعين سنة من النشاط،

وبعد ثمانية وعشرين سنة من الاستقلال الوطني لتونس سنة 1956.



لوحة للروسي ألكسندر روبتزوف، بعنوان: نهج الزاوية البكرية (زيت على القماش)

كانت مسيرة الصالون الطويلة مهمة في ترسيخ تقاليد فن الرسم الحديث في تونس، خاصة وقد واكبته أجيال عديدة من الفنانين الأوروبيين، المقيمين بتونس، والذين تشكل أعمالهم اليوم جزءًا معبرًا عن ثراء المخزون التشكيلي، وقيمته الجمالية والتسويقية في تونس، ولعل من أهمهم ألكسندر روبتزوف، وهو يعتبر من أشهر الفنانين المستشرقين الذين عرفتهم تونس. ولد في جانفي سنة 1884 بمدينة سان بطرسبورغ الروسية، وهو من عائلة أرستقراطية، وكان جده مواطنًا فخريًا لمدينة بطرسبورغ. في سنة 1912 منحته أكاديمية الفنون الجميلة بسان بطرسبورغ جائزتها الكبرى، والتي بفضلها يمكنه السفر ولمدة أربع سنوات لبلدان يختارها، وبعد رحلات قادته إلى ألمانيا وسويسرا وفرنسا وإسبانيا ومراكش المغربية، وصل إلى تونس بتاريخ يوم 1 أفريل 1914، فوجد نفسه معزولًا بسبب اندلاع الحرب الكونية الأولى، ثم مع اندلاع الثورة البلشفية سنة 1917 أصبحت عودته إلى روسيا شبه مستحيلة .. هكذا كتب لهذا الفنان أن يستقر في تونس على امتداد 35 سنة من عمره، أي إلى غاية وفاته بتاريخ نوفمبر 1949، مخلفًا ما يقارب 600 لوحة موثقة، وتعكس أسلوبه المميز في رسم الوجوه الأصيلة للبدويات، وللمعمار التقليدي المحلي، وانصهاره في الطبيعة الساحرة، بما يذكر بقصص ألف ليلة وليلة.

ومن الفنانين المستشرقين المهمين نذكر أيضًا، ألكسندر فيشي، المولود بباريس سنة 1881، وتخرج من مدرستها للفنون الجميلة، ليستقر بتونس سنة 1902، ليشغل مهنة التنشيط الثقافي، إلى جانب تدريس الرسم الخطي بالمدارس الابتدائية، والإشراف على معارض الصالون التونسي، من سنة 1912 إلى غاية وفاته سنة 1968، وقد تميزت لوحاته بألوانها الساطعة والحارة، خاصة في رسم الطبيعة الصامتة، ووجوه الحياة الأوروبية داخل المستعمرة. إننا نجد في أعمال فنانين مستشرقين آخرين، مثل أنطونيو كوربورا (1909 - 2004) وهنري جوستاف جوسو (1866 - 1951)، ذلك الاهتمام برصد تفاصيل الحياة داخل المدينة العتيقة، وأزقتها الملتوية، ووجوه نسائها

المحجوبة، أو الأخرى المتلصصة من فتحات الشرفات والأبواب.

الرواد.. شرف البدايات:

لقد لعب عديد من الفنانين المستشرقين، سواء من خلال الصالون، أو بشكل فردي، دورًا أساسيًا في تكوين أسماء محلية ستشكل فيما بعد جيل رواد الحركة التشكيلية في تونس؛ ففي سنة 1912 شهد الصالون مشاركة أول فنان تونسي هو عبد الوهاب الجيلاني، ليشهد بعدها مشاركات لفنانين آخرين، وهم الهادي الخياشي، ويحيى التركي، وعبد العزيز بالرايس، وحاتم المكي، وعمار فرحات.

لكن قبل هذه الأسماء جميعًا، كان هناك فنان اسمه أحمد بن عصمان، والذي يعتبر أول رسام تونسي يذكره التاريخ، وقد ولد في القرن التاسع عشر، وهو أصيل عائلة مقربة من العائلة المالكة، حيث كان والده وزيرًا للبحرية في دولة الباي محمد باشا، وقد اختص في تصوير بايات تونس، ومن أشهر لوحاته تلك التي توجد ضمن محفوظات القصر الحسيني بالقصر السعيد (بضاحية باردو شمال تونس العاصمة)، ويبلغ حجمها (178* 120 صم)، وتصور الصادق باي محاطًا بوزرائه.

بعد أحمد بن عصمان نجد الهادي الخياشي (1882 - 1948)، والذي تتلمذ على يدي الفنان الفرنسي - المقيم بتونس خلال عهد الحماية الفرنسية - إميل بينشار، والذي شجعه على السفر إلى باريس، والالتحاق بالأكاديميات المفتوحة، وذلك ما تم، ليلتحق بعدها بروما؛ ليتعلم تقنيات فن البورتريه، وهو نفس المسار الذي أخذه فنان آخر، هو عبد الوهاب الجيلاني، المعروف باسم عبدول، والذي تتلمذ أيضًا لدى إميل بينشار، ثم واصل تكوينه بأكاديمية جوليان بباريس، وبأكاديميات التعليم الحر بمونتبرناس.

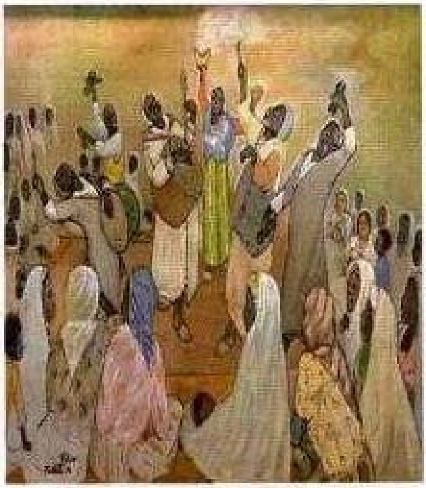
لطالما اعتبرت هذه الأسماء متأثرة في أعمالها بالأساليب الأكاديمية، والتي لم تهتم بالبحث عن خصائص أسلوبية في الرسم، تساهم في ترسيخه ضمن بيئته المحلية، ولهذا السبب اتجهت المدونة التاريخية للفن الحديث التونسي، إلى اعتبار الرسام يحيى التركي "أبو الرسم التونسي"، حيث يقول الناقد علي اللواتي في هذا الباب: "لقد تزامن عمل هذا الرسام مع تنامي الوعي بضرورة المحافظة على مقومات الهوية الوطنية، في مواجهة الحضور الاستعماري، وتم اعتبار أعماله شكلًا من أشكال التعبير عن انبعاث الشخصية الثقافية التونسية".

تميزت أعمال يحيى التركي ببساطة الأشكال وانشراح الألوان، في رسم البيئة التونسية البدوية والمدنية، وكل ما يحيطها من معمار وطبيعة، واحتفالات الأعراس، والأعياد الدينية والتقليدية.

ولد يحيى التركي سنة 1901 بتونس العاصمة، ومن عائلة يتحدر أصلها من جزيرة جربة القريبة من الحدود الليبية، وقد تميزت مسيرته الفنية بكل تلك الخصائص، التي ترافق الفنان، المتفرغ لفنه من صعوبات وحواجز تحكم عليه بالتهميش، خاصة في سياق واقع استعماري مرير. ففي ماي 1930، كتبت جريدة "الصوت التونسي"، الصادرة بالفرنسية أن يحيى التركي هو الرسام الوحيد في البلاد التونسية، الذي لم تقدم له الدولة أي عون؛ مما حفز السلطة الاستعمارية لاقتناء إحدى لوحاته من معرض الصالون التونسي لسنة 1931.



لوحة ليحيى التركي – جبل بوقرنين من ربوة سيدي بوسعيد – رسم زيتي على الخشب



رسم لعمار فرحات – عرس تقليدي – زيت على القماش

مدرسة تونس .. الفن كمعبر عن الهوية:

في سنة 1956 .. تاريخ الاستقلال الوطني لتونس، ترك الرسام الفرنسي بيار بوشارل، المولود بتونس سنة 1895، رئاسة جماعة مدرسة تونس ليحيى التركي، وهي الجماعة التي تكونت سنة 1947 من مجموعة من الرسامين المحليين والأجانب (فرنسيين وإيطاليين)، والتي قامت رؤيتها على صياغة فن تشخيصي، يستمد موضوعاته من البيئة التقليدية التونسية؛ بوصفها المعبر عن الهوية الثقافية والحضارية. وذلك ما تجلى في لوحات أفراد هذه المجموعة أمثال عمار فرحات (1911 - 1987)، الذي رسم وجوه المهمشين وأصحاب المهن الوضيعة، وتفاصيل الأعراس التونسية أو الزبير التركي، الذي اهتمت لوحاته برسم جلسات

المقاهي الشعبية، وعوالم أصحاب المهن والحرف التقليدية، أو عبد العزيز القرجي، والذي يعد آخر رئيس لجماعة مدرسة تونس، بعد وفاة يحيى التركي سنة 1968، والذي تميزت لوحاته بالابتعاد عن المحاكاة، وبتحوير تفاصيل الوجوه والشخوص بأسلوب لاعب، يذكرنا بيكاسو، لكن ضمن تفاصيل تحيل إلى البيئة المحلية التونسية.

جيل القطيعة وتأسيس الاختلاف:

إلى غاية عقد الستينيات من القرن الماضي كانت هيمنة جماعة مدرسة تونس جلية على الساحة المحلية، وكان الفن الذي تقدمه جماعة مدرسة تونس، هو الفن الرسمي للدولة الوطنية، الناشئة آنذاك، بقيادة الزعيم الحبيب بورقيبة، والذي كان يطرح فكرة الأمة التونسية، ذات الخصوصيات المتباينة، لا فقط الثقافة الفرنسية، بل وأيضا مع المحيط العربي، والذي كان يعيش في تلك العقود فورة القومية العربية، في مصر ودول الجوار .. الجزائر وليبيا. إلا أن ظهور جيل جديد من الفنانين، مكن من بروز خطاب جمالي مغاير، سيكون له تأثير مهم على مسار المغامرة التشكيلية في البلاد. ففي ذلك العقد أصبحت أسماء، مثل: نجيب بلخوجة ومحمود السهيلي ولطفي الأرناءوط، تبرز على الساحة منتقدة جماعة مدرسة تونس، ومتهمة إياها بصناعة فن فولكلوري وحكائي متحفي، تجاوزه الزمن، ولا يرتقي إلى ما بلغته اللغة البصرية من رؤى ومفاهيم معاصرة.

مع هذا الجيل شهدت المدونة التشكيلية التونسية مجالات جديدة للإدراك؛ مما مكن من إثراء الممارسة التشكيلية، وذلك من خلال مفهوم أساسي، تمثل في توسيع فكرة الهوية، لتشمل الموروث البصري العربي الإسلامي؛ كالخط في بعده الجمالي، والمعمار، وفنون العربسة، والرقش، وجعل ذلك الموروث منطلقًا لفن حديث في بعده الكوني .. فمع نجيب بلخوجة (1933 - 2007) نجد استعادة مختزلة ومجردة للمعمار العربي الإسلامي، حيث اعتمد على الأشكال الهندسية البسيطة؛ كالخط الأفقي والخط العمودي ونصف الدائرة والمعين والمثلث ومتوازي الأضلاع، بمثابة السلم الموسيقي التي يصنع منها الموسيقار سيمفونياته، كما استفاد الفنان من البعد الهندسي للحرف الكوفي، وجعله منصهرًا في هندسة المعمار التقليدي.

لقد منح نجيب بلخوجة بهذا المبحث التشكيلي عالمًا عقليًا لا يخاطب الذوق (إلا بدرجة محدودة)، بقدر ما يخاطب العين الذهنية.



لوحة لنجيب بلخوجة - المدينة المتاهة - زيت على القماش

ضمن نفس جيل القطيعة مع مدرسة تونس، نجد أيضًا الفنان لطفي الأرناءوط (من مواليد 1944)، والذي اهتم بالنهل من التراث الزخرفي العربي الإسلامي، وكذلك نجا المهداوي (من مواليد سنة 1937)، والذي نزع عن الحرف بعده الوظيفي، وجعله مكتفيًا بجمالية إيقاعه وحركته. أما محمود السهيلي (من مواليد 1931)، فإنه اختصر عالمه التشكيلي في جعل الضوء ساطعًا ومنسابًا؛ كالماء على جدران المدينة العتيقة، وقوافل الرحل على حد سواء.. إنه خيمائي الضوء بامتياز؛ فلوحاته لا تسرد مواضيع معينة، بقدر ما ترسم اللون وهو في أطواره المتعددة، من العتمة إلى السطوع.

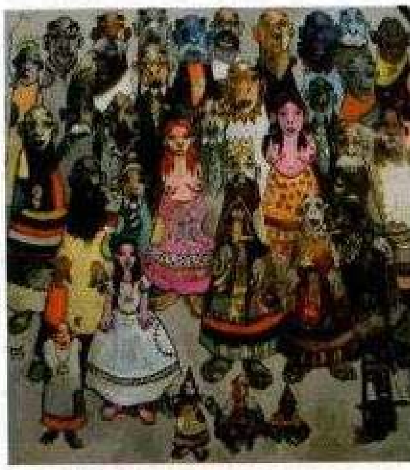
عقود الانفجار:

كانت فترة السبعينيات في تونس جد ضاجة بالحراك الاجتماعي، خاصة مع تنامي ظاهرة الانفتاح الاقتصادي، وتوسع شريحة المتعلمين، والمتخرجين من الجامعات، ولم يكن جيل السبعينيات بمنأى عن هذه المعطيات، وهو الجيل الذي كان أكثر تواصلًا مع ما يجول في أوروبا من أفكار وتجارب فنية طلائعية. فمع هذا الجيل الجديد تخلص الفن من وظيفته كمعبر عن الهوية الجماعية؛ ليصبح معبرًا عن ذات الفنان وفردانيته، ولم يعد الموضوع هو الأساس، بقدر ما أصبح مجرد تعلة لمغامرة مفتوحة، وفق ما يمكن أن نسميه بالأسلوب التوليدي، والذي يكون ضمنها فعل الرسم أشبه بلحظة السفر نحو المجهول، حيث تنتهي الرحلة بانتهاء اللوحة وهي تكشف عن موضوعها، وذلك عكس ما نجده في الرسم الواقعي، أو الأكاديمي، حيث الموضوع يسبق ويحدد فعل الرسم. ففنان من ذلك الجيل وهو الأمين ساسي (من مواليد 1951)، يبدأ لوحته بوضع الألوان ضمن مقادير شفافة، وتستمر رحلته مع القماشة ضمن إيقاع من الاستفزاز والترويض والنظر، إلى أن تتراءى له نهاية اللوحة، عبر ما قد يكون مخفيًا في طياتها من وجوه أو مناظر طبيعية أو وضعيات. إنه نفس الأسلوب التوليدي الذي اشتغل به فنان آخر، برز في عقد السبعينيات، ألا وهو الحبيب بوعبانة (1942 - 2006)، وهو فنان عصامي، بدأ مشواره الفني سنة 1968، وتميز بحياته البوهيمية، وهي صفة لازمت عديد الفنانين البارزين في جيل السبعينيات، مثل عبد الرزاق الساحلي (1941 - 2009)، والذي اهتمت تجربته خاصة ببحث محامل جديدة، تعوض قماشة الرسم المسندي، فكان أن اشتغل على الخيش، ومعلبات الكرتون، ومحامل أخرى من الأغراض البيئية التقليدية.



لوحة للأمين ساسي - إطلالة - إكريليك على القماش

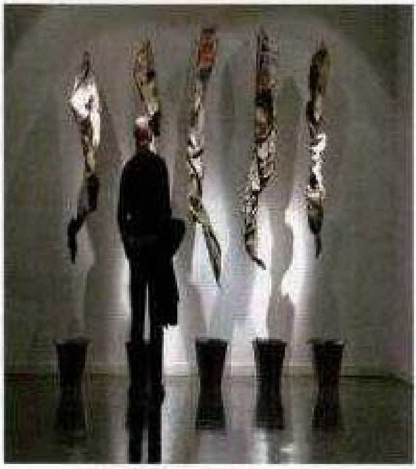
تتنوع أساليب فنانين جيل التسعينيات، إلا أنها تلتقي في شيء أساسي هو التشخيص الحر، كمنطلق لتناول مواضيع تخص الشأن العام، سواء بمعناه الاجتماعي أو الإنساني، وفق رؤية فردانية مفتوحة، لا تسيج العمل الفني في قراءة مغلقة أو أحادية، بحيث يصبح الموضوع هنا منطلقًا وتعلة في ذات الوقت. لقد سلك هذا الجيل طريقه إلى هذا الفن، عن طريق الرسم واللوحة المسندية، وهو في ذات الوقت بصير بما تحمله أساليب الفن المعاصر من إمكانات، سواء على مستوى المواد والخامات والمحامل والمفاهيم، مما جعله متحررًا من المرجعيات السابقة، والتي التبست بفن اللوحة المسندية في تونس، وساعيًا في ذات الوقت إلى امتحان قدراته على جعلها منفتحة في ذات الوقت على ما أتاحه الفن المعاصر من إمكانات بتونس.



رسم لنبيل الصوابي - "العائلة" - تقنية مزدوجة على القماش

حيث إننا نجد فنانًا، مثل نبيل الصوابي (من مواليد 1982)، يوظف الضمائد الطبية والأتربة والقش والقواقيع على القماشة ضمن تمش فني، لا يعلن القطيعة مع المرجعيات الأسلوبية الحداثية؛ كالتمثيل أو الرسم الخطي؛ وذلك من أجل بناء عالم يكون نقطة التقاء بين الأسطوري الملحمي، وبين اليومي الاجتماعي، حيث نجده على سبيل المثال يعيد رسم سفينة نوح، أو تغريبة بني هلال، في أسلوب يجعل منهما أقرب إلى ظاهرة النزوح الجماعي من الأرياف، أو ظاهرة الهجرة السرية على قوارب الموت نحو أوروبا.

إلى جانب هذا الفنان نجد أيضًا محمد بن سلامة، وهو فنان عصامي شاب، تذكرنا لوحاته بعالم الطفولة وبقصص كليلة ودمنة، حيث تجري قصص الإنسان وأقداره على ألسنة الحيوان، هذا الفنان لا ينكر درجة إعجابه بأفلام الكرتون وقصص المانغا اليابانية، في لوحاته تلتقي حيوانات الغابة، كما الحيوانات الأليفة، جنبًا إلى جنب مع شخصيات السوبرمان وأبطال أفلام الكرتون، وكأنهم أمام عدسة التصوير لصورة تذكارية، غير أنها صورة مليئة بالتفاصيل التي تشير إلى ظواهر سياسية أو اجتماعية؛ كالحروب والكذب السياسي والتطرف، وذلك بروح لا تخلو من روح الدعابة والنكتة.



تنصيبة - لمحمد بن سلطان - إعلانات زواج

ضمن نفس الجيل نجد فنانًا آخر، هو محمد بن سلطان، وهو متخرج من المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، انطلقت تجربته بالتصوير الفوتوغرافي والمعالجة الرقمية وذلك بتصوير الكتابات والتصاوير الحائطية المنتشرة في أماكن بتونس، مثل محطات الأرتال حذو المعاهد أو بالأحياء الشعبية، حيث يقوم بالتقاط ما يراه مثيرًا ومعبرًا فيها، ضمن رؤية مفتوحة على إمكانية القراءة الاجتماعية لتلك الكتابات؛ لفهم ظواهر من ثقافة المجتمع وجمالياته، ثم سرعان ما استلهم محمد بن سلطان تلك الأساليب العفوية والشعبية في الكتابة والتصوير؛ لإنجاز لوحات تعتمد الرسم الخطي والألوان المائية، وتحمل مضامين سياسية واجتماعية مباشرة.

بالموازاة يقوم هذا الفنان بإنجاز تنصيبات فنية، مستلهمة من ظواهر اجتماعية، حيث أنجز في غضون سنة 2010 معرضًا، موضوعه إعلانات الزواج المنشورة في الصحف التونسية، وما تحمله في سطورها من مضامين تعكس مفهوم الزواج في المجتمع التونسي المعاصر، حيث لا يتردد صاحب العرض في عرض ممتلكاته، وتحديد شروطه المادية أيضًا.

ينتمي فنان آخر - هو حليم قارة بيبان - إلى نفس هذا الجيل، درس لسنوات الهندسة المعمارية بباريس، قبل أن يغادرها للعودة إلى تونس، حيث نظم سنة 1998 معرضه الشخصي الأول بالفضاء الحر بالتياترو، وتتميز أعماله بتفاصيلها العجائبية وغرائبية الشخوص أو الوضعيات التي ينسجها ضمنها، أو من خلال القدرة على التوليف بين المتناقضات والمفارقات.

فهذا الفنان يعيد إنتاج عالم عجيب، قد تجتمع فيه القسوة بالنكتة أحيانًا. لوحات هذا الفنان تأخذ سحرها، من خلال تجميع، وحسن ترصيف الشخوص المتخيلة، بعد شحنها بدلالات وعلامات ملفتة؛ وذلك بحثًا عن عالم مغاير يشحن فينا الخيال وحب اللعب وطرح السؤال؛ ذلك لأن لهذا الفنان قدرة أيضًا على الإيهام بواقعية ما يرسم، ذلك أن ما هو متخيل عنده هو أقرب إلى الإمكان الذي يمكن تعقله بالشعر واللعب. مقابل الرسم يعمل حليم قارة بيبان، ومنذ سنوات سبقت ثورة 14 جانفي 2011، على حدث فني، متسلحًا بآلة الطبخ البخاري، وتجميع

صور الفنانين، ووضع إعلانات معارض مزيفة، باسم متحف الفن الحديث والمعاصر، والذي هو موضوع مطلبي لأجيال من الفنانين التونسيين، وعدت الحكومات المتعاقبة في نظام بن علي بإنجازه دون تحقيق، مما اعتبر إهانة لذاكرة أجيال من الفنانين، وإهدارا للمال العام الذي صرف لاقتناء لوحات باسم مشروع المتحف.



لوحة لحليم قارة بيبان - "عودة ليلين" - إكريليك على القماش

إلى جانب هذه الأسماء من جيل التسعينيات، نجد أسماء أخرى عديدة مهمة مثل النحاتة نجاة الغريسي، والتي اهتمت بتوظيف قدراتها الحرفية في فن الحديد المطروق؛ لإنجاز منحوتات عملاقة، يستعير فيها الحيوان لسان الإنسان وهندامه وحركاته، وأيضًا درجة رعبه مما يعيشه الكوكب من اعتداءات على البيئة واستنزاف للطاقة بسبب الجشع، كذلك نجد من بين أسماء هذا الجيل إيمان بالرحومة، وهي فنانة عصامية، تعتمد تقنية الكولاج والتشخيص الحر؛ لرسم وضعيات تعبيرية، تخص المرأة والأمومة. هذا الجيل - والذي نجح في توسيع وإثراء المدونة التشكيلية التونسية، سواء من خلال تكريس القطيعة مع مفهوم الفن كمعبر عن الهوية الجماعية، نحو فن يعبر عن الفرد في علاقته بمجتمعه، أو من خلال نجاحه في إثراء فن اللوحة المسندية، بتوظيف خامات ومواد غير كلاسيكية - فتح الباب بدوره نحو جيل ناشئ، أخذ بالظهور ولفت الأنظار في منتصف العشرية الأخيرة، ووجد الأرضية مهيأة على مستوى جاهزية التلقي، لهذه الأساليب والجماليات الفنية الجديدة.

الفن يخترق الفضاء العمومي:

خلال سنة 2009 أعلنت وزارة الثقافة التونسية والمحافظة على التراث آنذاك، عن استقبال مشروع تظاهرة الـ(cow parade) والمعروفة عالميًا، وهي من تنظيم مؤسسة سويسرية، قامت بتوفير نماذج منحوتة من الأبقار للفنانين؛ للاشتغال عليها فنيًا وصرف تمويلات لهم، ثم عرضها وبيعها ضمن مزادات علنية، ووفق البرنامج المقدم آنذاك، فإن شارع الحبيب بورقيبة بتونس العاصمة، سيكون فضاء عرض تلك الأبقار، وهي تحمل بصمات الفنانين التونسيين. إلى حد هنا يبدو الأمر جيدًا، غير أن الفنانين، ومن خلال نقابتهم الناشئة آنذاك (ماي 2009)، كان لهم رأي مختلف، حيث وجهوا خطابهم إلى وزارة الثقافة قائلين: لكم أن تسمحوا لمؤسسة أجنبية أن تقدم حدثًا فنيًا بشارع الحبيب بورقيبة، لكن لماذا رفضتم كل المشاريع التي قدمها الفنانون التونسيون لانجاز تدخلات فنية في الشارع؟



رسم على الكرتون للفنان بلال، وقد تم تنصيبه على أحد سطوح مدينة تونس العتيقة

فقبل تاريخ 14 جانفي 2011، لم يكن الفضاء العمومي متاحًا للفنانين، والتظاهرات التي كانت تنتظم في الشارع، سواء في شكل ورشات أو معارض، كانت مؤطرة وتنتظم ضمن عموم الاحتفالات الرسمية لنظام بن علي، وخاصة منها الاحتفال بالسابع من نوفمبر. بعد الثورة تغير كل شيء، حيث نجح الفنانون، في اختراق الفضاء العمومي، لإنجاز أحداث فنية وتدخلات تعبيرية ضمن ما يعرف بفن الشارع، الأمر لم يكن مقتصرًا فقط على الفنانين التونسيين، بل وحتى الأجانب، ففي شهر مارس 2011 نزل الفنان الفرنسي جي آر "JR" صحبة مجموعة من الفنانين الفوتوغرافيين التونسيين، رافعين شعار: الفن يأخذ السلطة، وقد قام عملهم على التقاط بورتريهات فوتوغرافية للتونسيين البسطاء، ثم تكبيرها وتعليقها في نفس تلك الأماكن البارزة، والتي كانت تعلق فيها صور الرئيس المخلوع في مدن، مثل تونس وصفاقس وسيدي بوزيد. ونذكر كذلك بلال وهو فنان فرنسي من أصل جزائري، قام برسم شهداء الثورة على لوحات كرتونية وبأحجامهم الطبيعية، وعرضها في شارع الحبيب بورقيبة، وفي عدة شوارع أخرى مزدحمة. هذا الفنان ابن التاسعة عشر آنذاك، ابن أحد الأحياء الفقيرة، والضاجة بالمهاجرين، والواقعة بشمال مدينة باريس، قدم إلى تونس، وفي جيبه 600 يورو، وتذكرة طائرة وحاسوب محمول.

في صحيفة لوموند الفرنسية، الواسعة الانتشار، في عددها الصادر بتاريخ 5 جوان 2011، تحدث بلال عن عمله الفني، قائلًا: "لم يكن هدفي في البداية تصوير شهداء الثورة؛ فأنا لا أؤمن بالتصنيم، وتضخيم البطولات، غير أنني، وبعد الاقتراب أكثر من نبض الناس البسطاء في شوارع تونس، شعرت أن ما حدث ثورة، لم تخل من مقاومة وعنف، وهذا عكس ما كان يردده الإعلام الغربي، الذي أخذ يتحدث عن ثورة مخملية، لقد أحسست بضرورة أن أعيد هؤلاء الشهداء إلى الحياة؛ حتى لا تردمهم ذاكرة من يكتبون التاريخ".

الفن للعموم بحثًا عن مكانة:

بعد أيام قليلة من انتصار الثورة، حيث كان قلب العاصمة، أي شارع الحبيب بورقيبة، أشبه بالأغوار، أو الساحة عند اليونانيين القدامى، حيث السجال والصراع السياسي والفلسفي المحتدم - قام الفنان

سليم التليلي بإنجاز بورتريه عملاق لمحمد البوعزيزي، وفي الأسفل أمكن للناس وضع الشموع وباقات الورود؛ ليجعل منه بذلك أيقونة، وهي الأيقونة التي ملأت جدران المدن التونسية من طرف فنانين آخرين، حاول كل واحد منهم نحت صورة محمد البوعزيزي في الذاكرة الجماعية، كرمز لثورة افتقدت لقيادات.

وفي آخر سبت من شهر فيفري 2011 قامت الفنانة فاتن الرويسي بدعوة الفنانين ومجموعة من طلبة الفنون إلى ضاحية قرطاج بيرصا، قرب العاصمة تونس، حيث تم هناك تجميع مجموعة من السيارات المحترقة إبان الثورة، في إحدى البطاح؛ ليتم تحويلها إلى أعمال فنية. لقد أمكننا رؤية تفاعل شباب الحي مع الفنانين والطلبة، وحتى الناس البسطاء الذين أعجبتهم فكرة تلوين تلك السيارات المحترقة، كانوا يقدمون العون ويعرضون خدماتهم للفنانين، كما بقوا يحمون تلك الأعمال، لأسابيع طويلة؛ وذلك نظرًا لحالة الوضع الأمني الهش المستمر إلى الآن.

هذا الانصهار هو ما كان يهم فاتن الرويسي، التي تقول: "طرحت الأسئلة التالية: كيف تبتكر قوى فنية وجمالية جديدة، تروّج لدينامية جماعية في حياتنا اليومية، في وقت كانت فيه تونس بحاجة ماسة إلى هذه القوى؟ كيف نحلم معًا - نحن الفنانين والنقاد والمواطنين - لندوّن هذا العمل للأبد في حساسيتنا، ونحتفل بمعاصرتنا لعالم المستقبل، بالعمل على تعزيز الثقافة المحلية والإنتاج الفني مع الجمهور؟".



مشهد من عرض "المواطن الخارق" - لمفيدة فضيلة

المواطن الخارق .. يخوض الانتخابات:

وفي منتصف شهر ماي 2011، شهد شارع الحبيب بورقيبة حدثًا فنيًا، بإمضاء الفنانة التونسية والشاعرة المهاجرة، مفيدة فضيلة، والتي ارتدت زي السوبرمان، مصحوبة بمجموعة من الفوتوغرافيين ومصوري الفيديو؛ لتسجيل الحدث وتوثيقه؛

لأن ذلك كل ما سيبقى بعد نهاية الحدث وزواله.

من أعلى مدرج المسرح البلدي وقفت هذه الفنانة الشابة، والتي جمعت بين دراسة الفلسفة والفنون الجميلة بالسربون، وهي حاملة لافتة تبين صفتها كرجل خارق، وفي

الأسفل كان أحد أفراد جماعتها بصدد توزيع منشور يبين ما تريد إبلاغه، جاء فيه:

"أنا مفيدة فضيلة، فتاة تونسية، ولا أنتمي لأي حزب سياسي .. سأقوم بأداء إجابة للوضع السياسي .. اليوم وبعدما وصلت إليه البلاد من تعدد الأحزاب، ومن انعدام الحلول والواقعية والفعالية، يعود التونسي الخارق، حيث يقرر مستقبله السياسي.

التونسي الخارق:

له قوة خارقة للتفوق على كل القوى السياسية وبناء بلد خارق .. له رؤية خارقة لاستباق الهجومات اللامرئية للقوى الظلامية المتربصة في كل زنقة، كما له القدرة على الرؤية حتى في المنعطفات الدكتاتورية».

حصل ذلك عندما كان التونسيون، ينتظرون أن تكون انتخابات المجلس التأسيسي في تاريخ 14 جويليه 2011، قبل أن يتقرر تأجيلها إلى 23 أكتوبر 2011.

أهل الكهف .. فن الصدمة:

لم تكتف الثورة بتحرير الفنانين فقط، بل إنها أبرزت طاقات كانت تقاوم في الخفاء، وها هي اليوم تنشط كفرادى أو مجموعات، ضمن ما يعرف بفن الشارع، وتذكر هنا مجموعة أهل الكهف، والتي تنفذ تدخلات فنية على جدران المدن والقرى التونسية، باستعمال تقنية الطباعة بالتفريغ؛ لإرسال مواقف وآراء تخص الشأن السياسي والعمومي، وذلك بأسلوب مباشر واحتجاجي. لدى هذه المجموعة الفنية استفادة واضحة من تقنية المعلقات الإشهارية، حيث بتعليقات مختصرة ونافذة يوصلون أفكارهم. أما تلك الصور التي يطبعونها على الجدران والمحامل المتاحة لهم عبر الشوارع والساحات، فهي بسيطة غير متكلفة، ومنجزة بلا زوائد أو بذخ جمالي؛ لتبرز كرسائل مكتوبة بذكاء، وأحيانًا بروح الدعابة وحتى الحكمة، ففي إحدى الموتيفات، والتي انتشرت عبر عدة مدن وأحياء تونسية، كتبوا فوق صورة الباجي قائد السبسي (الوزير الأول في الحكومة الثانية بعد الثورة آنذاك، والزعيم الحالي لحزب "نداء تونس" الوسطى)، ما يلي: «لا تقعوا في حب السلطة».

يصدر أفراد المجموعة بيانات، تذكرنا بالحركة الدادائية، التي ظهرت أثناء الحرب العالمية الأولى لمحاربة الفن بالفن؛ من أجل إحداث قطيعة مع القيم الجمالية والثقافية والأخلاقية السائدة، والتي أدت إلى الحرب، وكما عبر عنه بيانهم الصادر بتاريخ 14 يوليو 1916: «لقد فقدنا الثقة في ثقافتنا .. كل شيء يجب أن يهدم .. سنبدأ من جديد بعد أن نمحوا كل شيء".

لا يخفي أفراد مجموعة أهل الكهف تصميمهم على إحداث قطيعة مع ما يعتبرونه فنًا تسويقيًا وصالونيًا في تونس، غير أن جوهر بديلهم الجمالي يكمن في هدف اختراق الفضاء

العمومي؛ حتى لا يكون تحت سيطرة سلطة أحادية، سواء سياسية أو اقتصادية، تمثلها شركات الإشهار التي تملأ الفضاء العمومي بمعلقاتها الاستهلاكية إلى حد التلوث البصري.

من التجارب الأخرى التي رسخت مفهوم فن الشارع، نذكر (زاد) واسمه الحقيقي زياد بن الشيخ، وهو من الشبان المتخرجين حديثًا من المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، الذي يهتم بنقد الحياة السياسية والفكر التكفيري، وذلك بتنفيذ رسومات جدارية مصحوبة بتعاليق، من ذلك أنه جعل جدران تونس العاصمة تشارك في حملة التعاطف المدني مع إحدى الفتيات التونسيات التي تعرضت للاغتصاب، ومن أهم ما يميز هذا الفنان سرعة تفاعله الفني مع الأحداث السياسية الملتبسة بما هو ثقافي وأيديولوجي، خاصة في مجال محاولات فرض نمط اجتماعي يمس حرية المرأة وعموم الحريات الشخصية في تونس.

فن الشارع لم يحرر الفنانين فقط، بل وحرر الجدران أيضًا، والتي أصبحت امتدادًا لحركة المجتمع، كما أنه حرر المفاهيم التي تحكمت في الممارسة الفنية الحديثة والمعاصرة في تونس، وذلك منذ قرن من ولادة هذا الفن ببلادنا، حيث إنه وسع من دائرة تلك الوظائف المحددة للفن، والتي تختصره كممارسة نخبوية، معزولة داخل جدران الأروقة ومحكوم بذائقة السوق.

في الفيلم الوثائقي القصير للمخرج الشاب رضا التليلي، وعنوانه "ثورة غير درج" (ثورة إلا خمس دقائق .. أنتج أواسط 2011)، والذي يصور تجربة مجموعة "أهل الكهف"، نجد في أحد المشاهد جلسة نقاش بين بعض أفراد هذه المجموعة، حيث نرى بعض التوتر في تقاسيم وجه أحدهم، وهو يؤكد أن: "التجارب الفنية التي تولد في البرية لا يمكنها أن تصمد كثيرًا، حيث إن للنظام دومًا قدرة على استيعابها، وجعلها جزءًا من الذائقة المقبولة وحركة السوق". هذه حقيقة لا نشك فيها، غير أنه لو نظرنا إلى الأمر من زاوية اجتماعية، فإن ديناميكية كل مجتمع لا يمكنها أن تكف عن إنتاج تعابير تعكس رهاناته وصراعاته، في مختلف المجالات، بما فيه المجال الفني، سواء في المركز أو في الهامش. وإذا نظرنا إلى الحقل الإبداعي، فإننا سنجده يحتاج لتلك الديناميكية، لتجديد أنفاسه، وتغذية مسامه برؤى جديدة، وذلك ما كان يحصل دومًا، سواء في تاريخ الفن، أو ضمن مشهدنا التشكيلي التونسي المحلي.

فمن مجموعة صغيرة، من الفنانين الرواد ضمن ما عرف بمدرسة تونس في الرسم في عقد أربعينيات القرن الماضي، والتي تقاسمت تصورًا مشتركًا للفن ولوظائفه، ضمن ما عرف آنذاك بالفن القائم على رسم الهوية الجماعية، بتصوير الحياة التقليدية للتونسيين، إلى غاية ما نشهده اليوم من رؤى وجماليات متباينة، قادمة من معاهد الفنون أو

من البرية، ضمن ما يعرف بالعصامية، تكمن حركة المجتمع في تطوره، القائم على الصراع والاختلاف، ولو في حقول رمزية.

نعم تحرر الفن .. لكن ماذا عن الوجه الآخر .. بتاريخ يوم 3 نوفمبر 2011، وحوالي منتصف الليل بمحافظة قابس (بالجنوب التونسي) - شهدت الشوارع هناك مطاردة غريبة الأطوار، نجح خلالها كل من أسامة بوعجيلة وشاهين بالريش من الفرار من مطاردة الشرطة، إلا أنهما خلفا وراءهما ما تم تحديده في محضر البحث العدلي على أنه معدات رسم، وهي عبارة عن قوارير دهن مضغوطة وأوراق كرتون وأدوات قص وتلصيق.

ينتمي أسامة بوعجيلة، وهو طالب في الحقوق، وشاهين بالريش وهو خريج المعهد العالي للسينما وفنون الملتيميديا بتونس، إلى مجموعة فنية ناشطة في فن الشارع، تطلق على نفسها اسم "زواولة"، وهي كلمة بالدارجة التونسية تعني المهمشين أو المحقورين، تحمل أعمال هذه المجموعة إمضاء "زاد" بالأحرف اللاتينية، وهو الحرف الأول من اسم المجموعة، ويبرز الإمضاء بأسلوب يذكرنا بأفلام "زورو"، ذلك البطل المتنكر والمنتصر للفقراء والمعدمين.

بهذا التماهي، حددت هذه المجموعة وظيفتها الفنية، من خلال التصوير بتقنية التفريغ أو الباشوار، والكتابة على الجدران، معتبرين أن المواقع الاجتماعية كالفيسبوك وتويتر، غير متاحين لأغلبية المجتمع، وأنه من الأجدر توظيف جدران الشارع للوصول لتلك الغالبية.

يواجه اليوم الشابان، أمام القضاء، ثلاث تهم، وهي نشر أخبار زائفة، من شأنها تعكير صفو النظام العام، والثانية مخالفة قانون الطوارئ، والتهمة الثالثة استغلال الملك العام والخاص - أي الجدران - دون ترخيص. في انتظار ما ستؤول إليه المحاكمة، إلا أن المجموعة حظيت بدعم الجمعيات والمنظمات الحقوقية والمدنية والثقافية، وذلك على أساس أن حرية الفن داخل الفضاء العمومي، هي جزء حيوي من الحريات العامة، والتي ينظر إليها اليوم في تونس على أنها المعركة الأساسية في تحديد طبيعة الحكم بعد 14 جانفي 2011 - تاريخ ما يسمى بانتصار الثورة في تونس.

من المفارقات الغريبة، والتي قد تعكس حدة الصراع اليوم، أنه بقدر ما نجح الفن في اختراق دائرة العزلة التي كانت مفروضة عليه في زمن حكم بن علي - فإن درجة استهداف الفن والفنانين، في كل المجالات التعبيرية، أصبحت ظاهرة غير مسبوقة كميًّا ونوعيًّا، وهو كرونولوجيا سابق لانتخابات 23 أكتوبر 2011، والتي أوصلت حركة النهضة والمحسوبة على الإسلام السياسي لسدة الحكم.

ذروة هذه الصدامات كانت، ضمن ما أصبح يعرف في وسائل الإعلام العالمية بـ"أحداث معرض قصر العبدلية"، ففي ذلك

القصر، والواقع بضاحية المرسى شمال العاصمة تونس، التقت مجموعة من الأروقة التونسية المحترفة لتقديم أعمال لفنانين تونسيين، في مختلف الأساليب الفنية الحديثة والمعاصرة، حيث قامت مجموعة من المحسوبين على التيار السلفي المتشدد، بالهجوم عبر السطوح، وتمزيق بعض الأعمال بالادعاء بوجود لوحات تمس من المقدسات ومن المشاعر الدينية، وهو الادعاء الذي صدقته الحكومة نفسها دون تمحيص، حيث خرج في اليوم التالي وزير الشئون الدينية في نشرة المساء الرسمية، ليؤكد وجود أعمال تمس بالمقدسات، مما أدخل البلاد في موجة من العنف والحرائق، فرضت منع التجول لأيام، لتثبت الحقائق فيما بعد أن ما تم نشره في المواقع الاجتماعية، لا علاقة له بما عرض في معرض قصر العبدلية، مما احتسبته المعارضة حالة إخفاق جديدة في سجل الحكومة الحالية، التي تحاول إدارة الأزمة بالوقوف في الوسط كفكر وليس كسلطة، حيث تم في شهر أوت المنقضي دعوة الفنانة ورئيسة قسم الفنون التشكيلية نادية الجلاصي، للتحقيق القضائي، على خلفية عملها الإنشائي المعروض بمعرض قصر العبدلية، والذي يجسد شكلًا نصفيًا لثلاثة نساء متحجبات على أرضية دائرية من الحجر المصقول، وهو عمل استوحته الفنانة من صور صحفية انتشرت على الشبكة العنكبوتية، لعمليات رجم بتهمة الزنى في مجتمعات تطبق الشريعة.

من بين الأعمال التي تم تمزيقها في هذا المعرض، تذكر تنصيبة، للفنانة فاتن قداس، والتي هي عبارة عن حلبة مصارعة، تتدلى منها أربعة أكياس متقابلة، طبع على اثنين منها صور لنساء متحجبات في مواجهة صور لنساء سافرات، وقد كتب على أسفل كل صورة، جملة تدعو إلى الحب والتعايش، أما على أرضية الحلبة فقد تناثرت قفازات الملاكمة.

بين فن بدأ في الصالونات وفن يريد فرض نفسه داخل الفضاء العمومي، كانت هناك محطات صراع وجدال في الرؤية والمفاهيم، إلا أنه لا يمكن وفي كل الأحوال، فصل مسارات الفن الحديث والمعاصر في تونس عن حركة المجتمع؛ حيث وكما في كل المجتمعات يلعب الفن دوره كحاضنة للصراعات الرمزية والخفية التي يعيشها المجتمع.